BIANCO E NERO

SOMMARIO

Anno XXXII - fascicolo 9/10 settembre-ottobre 1971
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

BN MENSILE

SETTEMBRE/OTTOBRE 1971

9/10

ANNO XXXII

BN L'ANTIWESTERN E IL CASO LEONE

a cura di
Franco Ferrini

Fascicoli monografici coordinati da

Floris L. Ammannati
Fernaldo Di Giammatteo
Roberto Rossellini

direttore responsabile

Floris L. Ammannati

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

Segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzazione editoriale
Aldo Quinti

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
00153 Roma, via di San Alberto Magno, 7
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.000
estero lire 6.800
semestrale Italia lire 2.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

OGNI COLPO DI MANOVELLA UN COLPO DI MANO

E' la prima volta che si affronta il caso Leone con il rigore dovuto a un fatto culturale. La scelta del tema stupirà gli orecchianti. Il rigore della scomposizione-analisi-ricomposizione-interpretazione del fenomeno riuscirà a convincere anche costoro, probabilmente. L'angolazione assunta da Franco Ferrini si rifà a modelli noti, oscillanti fra semiologia e psicoanalisi, sulla scia d'una recente cultura francese che al cinema si riverbera nelle pagine degli ultimi **Cahiers du cinéma** (e della loro reinterpretazione del cinema sovietico rivoluzionario e della scuola del metodo formale: nel dibattito « Bianco e Nero » è intervenuto con il primo dei suoi fascicoli monografici). « Ogni colpo di manovella è un colpo di mano », la felice espressione nel testo di Ferrini fornisce dall'esterno, ma assai emblematicamente, il tono dell'operazione, che è provocatorio e scientifico insieme. Come si addice a quel tipo di cultura, e al fenomeno osservato.

Il western-antiwestern di Sergio Leone non ha finora avuto l'udienza che meritava nella cultura cinematografica. Ferrini dimostra, con ricchezza e finezza di argomenti, che l'antiwestern leonino è un reinveramento del western, e « perciò » del cinema: una sua seconda nascita. Nel capitolo dove — fra le situazioni canoniche del western prima e dopo — si analizza il duello, si scoprirà nella sua forma più chiara il senso di quella « pluri-articolazione » delle scene e di quella « sovradeterminazione significante » che ad esse deriva nei film di Leone, e si vedrà come questo processo — nettamente individuato nel corso dell'analisi — consenta di giungere a una interpretazione non soltanto suggestiva ma anche per più versi plausibile e generalizzabile (che **può** riguardare tutto il cinema contemporaneo, o almeno tutto il cinema che conta). Ferrini, adottando e rendendo esplicita l'ottica di Leone, cerca nel cinema un palcoscenico dell'inconscio e nei film « lo spazio del simbolico ». Pare a lui che questo cinema possa definirsi « cinema critico », e che come tale — nella sua novità — vada distinto con un taglio netto dal cinema precedente. Il merito del « salto » deve essere attribuito a Sergio Leone. Del che si può anche dubitare, ma solo per ipotesi o per partito preso. Dopo la lettura dei materiali che proponiamo, il dubbio dovrà o cadere o trasformarsi in una contrapposizione critica — argomento contro argomento — ancora tutta da inventare (e che sarà davvero bene inventare, per rife-

rirla non solo al fenomeno in esame ma anche alla metodologia che, con Ferrini, trova in Italia una delle prime coerenti appplicazioni).
Il fascicolo si snoda in tre parti. La prima comprende il catalogo critico delle maggiori « situazioni-tipo » del film western messe a confronto una per una con le corrispondenti « situazioni-tipo » del western alla Leone. Basterà che il lettore rammenti ciò che si è scritto finora sulla tematica e lo stile del western, anche senza risalire al vecchio studio del Chiattone, per intendere la fecondità del punto di vista adottato. La seconda contiene il trattamento (e, in due casi, la sceneggiatura) delle scene espunte in fase di edizione dal film forse più completo e « riassuntivo » di Leone: **C'era una volta il West.** Sapere che cosa manca, e perché, aiuta grandemente a penetrare nel mondo del regista e a cogliere il significato del « cinema critico » (già qui si può innestare la discussione e, se si vuole, la contestazione). La terza consiste nella sceneggiatura completa di **Giù la testa**, il film più recente, per il quale il raffronto immagini-testo, cinema realizzato sullo schermo e precedente elaborazione scritta, riesce più semplice al lettore, fresco del ricordo della proiezione. Inoltre si troverà una intervista esclusiva di Leone. Interessante anch'essa per vari aspetti, soprattutto informativi, ma che vorremmo considerare come laterale all'operazione compiuta da Ferrini. Vale, insomma, come una registrazione di fatti da elaborare piuttosto che come una integrazione del discorso. Cosa che, oltretutto, rivela quanto poco ancora — per difetto della critica cinematografica — il materiale-intervista (ad esempio, gli « entretiens » di cui in Francia, ma non solo in Francia, si abusa fino alla nausea e alla logomachia più invereconda) possa essere utilizzato in un contesto scientifico.

f.d.g.

LEONE CHI E', UNA APOLOGIA

Sergio Leone è figlio d'arte. Il padre era il regista della celebre diva del cinema muto Francesca Bertini. Firmandosi Roberto Roberti aveva diretto molti film di successo. Dopo aver iniziato dal primo gradino, facendo cioè l'assistente in un gran numero di film (fu primo assistente durante le riprese della scena delle corse delle bighe di Ben Hur), divenne aiuto regista e, come tale, prese parte alla lavorazione di 58 film, lavorando con quasi tutti i registi italiani e con alcuni americani, tra i quali William Wyler, Fred Zinnemann, Robert Wise, Raoul Walsh, ecc. Fu spesso a capo della seconda unità di grosse produzioni.

Diresse, quasi per gioco, il suo primo film Gli ultimi giorni di Pompei, che Mario Bonnard — impegnato in un altro film — non poteva dirigere e che Leone non firmò. Il film incassò oltre un miliardo di lire, spingendo così numerosi produttori a gettarsi nel filone che Leone aveva così inaugurato, senza volerlo, e che diede origine a una interminabile serie di film che si possono definire pseudo-storici o mitologici, moltissimi dei quali di modestissima fattura.

Fu proprio a causa di questa proliferazione che Leone rifiutò molte proposte per realizzare altri film del genere. Ma per non rimanere troppo a lungo inattivo fu costretto ad accettare di dirigere Il Colosso di Rodi, il primo da lui firmato. Anche questo film, realizzato con cura ed impegno inconsueti, incassò quasi un miliardo e rinnovò le pressanti richieste dei produttori che Leone però non prese mai in considerazione, pur desiderando dirigere altri film.

Passarono quattro anni prima che gli venisse offerta l'opportunità di dirigere il primo film proprio come lui lo voleva. Era un western e si intitolava Per un pugno di dollari. Probabilmente Sergio Leone avrebbe scelto un altro genere di film, se in quel tempo, a causa della crisi in corso, non fosse stato indispensabile realizzare film commerciali ad esito garantito, in co-produzione con altri paesi, come per esempio la Germania e la Spagna. Sulla scia di un felice esperimento tedesco, i produttori italiani avevano nel frattempo prodotto alcuni western di discreto successo commerciale. Quando si giunse al mo-

mento di girare il film, il filone appariva praticamente esaurito. Insieme a *Per un pugno di dollari* la stessa produzione stava realizzando un altro film, *Le pistole non discutono* di Mario Caiano, cui erano andati tutti i mezzi. Nel cast di questo film, per esempio, c'era un attore americano, Rod Cameron, che costava da solo più dell'intero cast di *Per un pugno di dollari*. Ma Leone seppe avere ragione di tutte queste limitazioni. Forse per puntiglio, o forse per dimostrare che un film, indipendentemente dall'epoca in cui lo si realizza, non può mancare di incontrare successo, se girato con pulizia formale, sicura tecnica e con l'onesto intento di ottenere un buon spettacolo. Ciò cui Leone teneva di più era che il film venisse realizzato come lui lo voleva, e cioè con realismo, smitizzando le figure leggendarie dei western americani. L'atteggiamento di Leone nei confronti del western americano non si limitava però a questo progetto di demitizzazione e di risarcimento realistico. Dai migliori western americani Leone seppe trarre la lezione del gusto del particolare, della ricostruzione fedele, della resa in termini di azione. Pochi registi in senso assoluto si sono presi come lui la briga di documentarsi in maniera rigorosa sulla storia americana e in particolare sulla storia del West, così com'era nel secolo scorso.

Dopo l'incredibile successo di *Per un pugno di dollari* Leone diresse la seconda parte della trilogia, *Per qualche dollaro in più*, che curò ancora di più della prima. In dodici mesi il film incassò quanto il primo, cioè oltre tre miliardi. Un caso senza precedenti nella storia del cinema italiano.

L'ultima parte della trilogia si ebbe con *Il buono, il brutto, il cattivo*, che pur ripresentando tutti quegli elementi che il pubblico aveva gradito nei precedenti poté valersi di un più ampio respiro e di una maggiore resa spettacolare.

Con questo terzo film Leone aveva deciso di concludere il ciclo western e di indirizzarsi verso un altro genere di film, *C'era una volta l'America*, basato sul gangsterismo americano durante gli « anni ruggenti ». Tuttavia, dopo aver scritto, insieme a Bernardo Bertolucci, il

soggetto di *C'era una volta il West*, con l'intenzione iniziale di farlo dirigere ad un altro regista, si innamorò talmente della vicenda e dei personaggi che decise di dirigerlo personalmente. Ma sarebbe stato un film completamente diverso dai precedenti. Leone voleva rendere esplicito il suo congedo dalla « trilogia del dollaro » facendo eliminare da parte di Charles Bronson, il protagonista di *C'era una volta il West*, proprio all'inizio del film, Clint Eastwood, Lee Van Cleef e Eli Wallach, i protagonisti della trilogia. Ma ciò non fu possibile e Leone dovette dirottare su altri interpreti, pur rimanendo fedele al progetto di aggiungere un nuovo capitolo al suo *excursus* della storia del West: l'era nuova, spietata, del *boom* economico.

Anche *Giù la testa* avrebbe dovuto essere diretto da un altro regista. Leone avrebbe voluto soltanto produrlo. Nel caso che la regia fosse stata affidata al suo aiuto regista, Alfredo Santi, ne avrebbe curato la supervisione. Ma a poco a poco Leone venne coinvolto sempre di più nella lavorazione del film e ben presto dovette mettersi dietro la macchina da presa, finalmente deciso a padroneggiare una materia originariamente non completamente sua, collocata durante il periodo della rivoluzione messicana.

Il cinema di Sergio Leone costituisce un fenomeno di immensa portata: esso costituisce il primo tentativo di un *cinema critico*, cioè non più in presa diretta con la cosiddetta realtà (il ricorso alla verità storica, che Leone conosce molto bene, ha mero valore strategico: nulla di più esatto storicamente degli armamenti esibiti in *Giù la testa*, pure la presenza di « tanks » e pistole automatiche concorre a produrre una generale impressione di astrazione). Il referente più immediato del cinema di Sergio Leone è un genere, una tradizione cinematografica, un sistema di apparenze e di convenzioni, un testo globale, il solo ad aver conosciuto una diffusione mondiale: il western. Al cinema di Leone si potrebbe applicare questa frase di Paul Valery: « le belle opere sono figlie della loro forma *che nasce prima di esse* ».

Nell'immediato dopoguerra la cultura americana fu oggetto di interrogazione costante da parte delle avanguardie culturali in Italia. Ciò avvenne in un clima di generale aggiornamento che portò a non poche sopravvalutazioni (tale è il caso di quel James M. Cain che tanta influenza ha avuto su Pavese e Visconti), contribuì a garantire l'equivoco del neorealismo, alimentò il mito democratico di un'America idealizzata. Leone non si è accontentato di continuare questa interrogazione della cultura e del cinema americano: ha aggiustato il tiro. Oltre ad essere il meno neo-realista dei registi, Sergio Leone non ha mai incoraggiato nessun mito o « sogno americano ».

A partire dagli anni cinquanta anche in America non mancano western umanitari, prosaici, nostalgici o crepuscolari. Tuttavia non si è mai andati al di là del semplice senso critico (segno che erano finiti i tempi del western beato, ingenuo, trionfalistico e razzista). Si era

dunque ancora ben lontani da un cinema critico, da un western elaborato in uno spazio e in una prospettiva completamente diversi da quelli tradizionali. Più che dalla parte di Delmer Daves, Burt Kennedy, Sam Peckinpah e l'ultimo Ford il cinema di Sergio Leone va collocato da quella di Monte Hellman (The Shooting **e** Ride in the Whirlwind), **Luc Moullet** (Une aventure de Billy le Kid) **e Andy Warhol** (Lonesome Cowboys), **tutti registi «moderni» per i quali il riferimento al western si è posto quasi necessariamente.**

E non è un caso che Sergio Leone, uno dei più grandi « director » di tutti i tempi, e Andy Warhol, il più illustre rappresentante di tutta una schiera di febbrili e temerari « film-maker » si fronteggino in uno stesso spazio. E' ai limiti di questo spazio che il cinema contempla adesso il proprio silenzio.

SERGIO LEONE E IL WESTERN
NOVE SITUAZIONI-TIPO, UN CINEMA CRITICO

L'astrologia aveva stabilito un nesso speciale tra ciascuno dei sette pianeti (che prima di Copernico comprendevano la luna e il sole) e ognuno dei dodici segni dello zodiaco. Ad ogni pianeta erano state assegnate due « stazioni » zodiacali, una per il giorno e una per la notte, tranne che alla luna che aveva bisogno di una casa solo per la notte, e al sole per il quale valeva l'inverso. La sua « stazione » era il Leone, il segno di luglio, quando è all'apice del suo potere, e questa associazione veniva raffigurata in molte diverse maniere. Una, particolare all'oriente musulmano, era di collocare la figura del Sole sul dorso del suo Leone, ed uno dei rari esemplari non musulmani di questo tipo si trova in un luogo in cui poteva facilmente aver attratto l'attenzione di Dürer: in uno dei capitelli del palazzo ducale di Venezia, la città più orientale del mondo occidentale. Questa figura è quindi il modello visuale dell'incisione di Dürer: un Sole sul suo segno zodiacale, il Leone.

ERWIN PANOFSKY

... le champ iconologique à l'intérieur duquel cette gravure de Dürer se situe, ne voit plus le soleil dans « l'hélios apollinien de l'Antiquité pré-chrétienne mais prend la forme d'un démon astrologique posant la figure du Juge de l'Univers ». Le Soleil-Juge assis sur un lion dans cette iconographie doit donc se lire, selon le dictionnaire de Berchorius: le juge **in iudicio**, mais aussi **in leone**, dans la maison astrologique du soleil, là où il a sa plus grande puissance, **fervidus et inflammatus** par son front embrasé, mais **sanguineus** et **severus** comme le Dieu apocalyptique de la vengeance.

JEAN-LOUIS SCHEFER

Nelle pagine che seguono cercheremo di mostrare il distacco che si apre tra il western classico e il western di Sergio Leone. Non solo il western viene interpretato in senso critico, ma viene ricreato sulla base di una de-costruzione cui non sfugge nessuna immagine, figura, luogo comune, mito, elemento ricorrente. Di tutte queste figure, sprofondate in una mitologia, ne abbiamo prelevato solo alcune: l'alcool, il bestiame, il cimitero, la banca, il duello a morte, il ballo, le armi, personaggi, temi, situazioni, verosimiglianze, scenari, costumi, giustificazioni ideologiche soggette a variazioni, combinazioni, rifusioni e ristribuzioni la cui necessità restava fino adesso non detta, non visibile. E' in margine a questo non-detto, a questo invisibile che il cinema di Sergio Leone trae la possibilità della sua stessa nascita. Traccia dopo traccia ripercorrendo la pista di questo itinerario

Alcool

La bottiglia o la fiaschetta di whiskey, è, insieme al cavallo, la pistola, lo « stetson » e pochi altri elementi che compongono il suo equipaggiamento e il suo *décor* quasi naturale, uno degli attributi essenziali della rude e semi-primitiva condizione dell'uomo del West. Il whiskey (o i suoi succedanei: l'acquavite, la « tequila », etc.) presiede infatti alle dichiarazioni di amicizia, le provocazioni, le risse, le riconciliazioni. All'occorrenza può anche svolgere la funzione di disinfettante (se versato sulle ferite) o di anestetico, come accade nel *Grande cielo* (The Big Sky) di Howard Hawks, quando il vecchio Zeb Calloway (Arthur Hunnicut) si incarica di amputare il dito in cancrena di Jim Denkins (Kirk Douglas). L'alcool può perfino diventare l'ingrediente necessario di ciò che va visto come un vero e proprio rituale di iniziazione: sul sentiero tormentato e non privo di ostacoli di un giovane cow-boy c'è quasi sempre un bicchierino di whiskey che fa bruciare la gola, tossire, sprizzare qualche lacrima dagli occhi, ma nello stesso tempo sentire più forti e più uomini.
Si potrebbe affermare che nel western classico l'alcool faccia parte di un regime della salute, dell'efficienza e della forza, da rispettare rigorosamente in vista della edificazione del personaggio dell'eroe e delle figure che gli sono vicarie. L'alcool è un alimento immediato che permette di immagazzinare tutto in una volta il calore necessario: rispetto all'alcool le stesse vivande appaiono più tarde a far sentire i loro benefici effetti. L'alcool è dunque l'oggetto di una valorizzazione continua, all'interno di un'economia primitiva e rudimentale che mira a racchiudere notevoli dosi di energia entro il più piccolo volume.
E' per questo che, pur disponendo di tutta una folla variopinta di grandi bevitori, il western classico risulta quasi assolutamente privo di personaggi abbrutiti o devastati dall'alcool (la figura dell'alcoolizzato, nel cinema americano, dovrà essere ricercata altrove: non nei grandi spazi delle pianure ma in quelli più angusti degli inferni metropolitani dei film « neri » o dalle cosiddette inflessioni « sociali ». Se si toglie infatti il Dude (Dean Martin) di *Un dollaro d'onore* (Rio Bravo), sempre di Howard Hawks — il quale è costretto a subire l'umiliazione di trascinarsi all'interno del « saloon » dall'entrata di servizio e di mostrare tutta la propria degradazione raccattando il dollaro che gli è stato gettato, perché possa così procurarsi un bicchierino di quel whiskey di cui non può fare a meno, dentro una sputacchiera —, e il Doc Holliday (Kirk Douglas) di *Sfida all'O.K. Corral* (Gunfight at the O.K. Corral) di John Sturges — che vediamo consumarsi in preda ad una sorta di inguaribile ed insopportabile sete di autodistruzione (il sapore dell'alcool non fa altro che restituirgli quello dell'« alor de la muerte » tanto idoleggiata) — i grandi bevitori del western classico sono tutti personaggi gioviali, simpatici, saggi, efficienti e sperimentati: si ricordi fra tutti il Dottor Boone (Thomas Mitchell) di *Ombre rosse* (Stagecoach) di John Ford. Insomma: le istanze dell'alcool stanno qui a rappresentare quelle della forza, dell'efficienza e della virilità. Rappresentazione che non conosce illustrazione più esemplare di quella che ne ha dato Sam Peckinpah nel *Mucchio selvaggio* (The Wild Bunch): nella versione originale del film si assiste, infatti, a una scena in cui i fratelli Gorch (Warren Oates e Ben Johnson) giocano con i seni di una ragazza entro una botte colma di vino [1].
I western di Sergio Leone non si uniformano a questa economia della corroborazione. Lungi dal partecipare a un regime della salute, della maturità, dello stimolo, della virilità e della forza, nei western di Leone l'alcool va ad iscriversi in una economia della distruzione, dello spreco, dell'ottundimento, della *débauche* e della sconfitta. In *Per un pugno di dollari* l'alcool scorre a fiotti tra le vivande di una men-

●

[1] Cfr. « Sight and Sound », autunno 1969.

sa che ricorda l'Ultima Cena (e che evoca quindi un contesto funereo e mortuario, un cerimoniale sacrificale). In *Per qualche dollaro in più* la bottiglia di « tequila » e le sigarette di « marijuana » stanno a garantire il delirio e il folle vaneggiare dell'Indio (Gian Maria Volonté). E, tra i fumi dell'alcool e della droga, ciò che va lentamente e faticosamente prendendo corpo è una scena di violazione e di morte. in una scena poi soppressa de *Il buono, il brutto e il cattivo* il comandante del drappello nordista (Aldo Giuffré), che ha il compito di contrastare la conquista del ponte di Langstone da parte delle truppe sudiste che si sono asserragliate dall'altra parte dil fiume, definisce la bottiglia come l'arma più potente dell'esercito, il pezzo più temibile durante il macello quotidiano della guerra. E subito dopo aggiunge che ciò che accomuna « yankees » e « schiavisti » è la puzza dell'alcool che si portano addosso. Riferendosi all'Uomo dall'armonica (Charles Bronson) il Cheyenne (Jason Robards) di *C'era una volta il West* così commenta: « La gente come lui ha dentro qualcosa, qualcosa che sa di morte ». La conclusione da trarne è che nei western di Sergio Leone lezzo di morte, di sudore e di alcool fanno tutt'uno.
Ne *Il buono, il brutto e il cattivo*, Sentenza (Lee Van Cleef) ottiene informazioni da un soldato sudista cui sono state asportate entrambe le gambe, ridotto ormai ad un tronco di uomo. Il prezzo di queste informazioni è costituito da pochi dollari. E mentre Sentenza si allontana (salutandolo: « Addio, mezzo soldato! »), vediamo il tronco dell' informatore avventarsi contro le ante del « saloon » gridando: « Whiskey! ».
Talvolta l'alcool può svolgere una funzione più ambigua. Ne *Il buono, il brutto e il cattivo* l'alcool che Tuco (Eli Wallach) trova alla missione di Sant'Antonio sembra procurargli un provvisorio conforto, investito delle generali caratteristiche di quel luogo di pace: serenità, sicurezza, riposo, ospitalità. Ma è lo sviluppo ulteriore della scena ad incaricarsi di disilluderci. Nel momento in cui Tuco denuncia tutta la vigliaccheria e l'inettitudine del fratello, Padre Ramirez, venuto a ritirarsi nella pace fittizia del monastero, dice: « Dalle nostre parti o si muore di fame o si fa il bandito. Tu sei stato troppo vigliacco per fare il bandito. Quando sei andato a fare il prete, io sono rimasto ». In *C'era una volta il West* il mobile-bar di cui dispone la carrozza-salone del treno di Morton (Gabriele Ferzetti) si pone immediatamente come segno del potere, dell'autorità e del comando che traggono origine dalla ricchezza. Ma gli uomini di Frank (Henry Fonda) non si lasciano incantare da tanta ostentazione. Abusando della scorta di liquori di Morton non fanno altro, infatti, che rovesciare il senso di questa sorta di « status-symbol ». E nello stesso tempo, dandovi fondo, ne mettono in luce tutta l'intrinseca debolezza, la dipendenza e l'impotenza, come se fosse loro prigioniero (il che non sfugge all'Uomo dall'armonica), legando ancora una volta brindisi, libagioni e gozzoviglia a funzioni che suscitano il fantasma della menomazione fisica, della degradazione e della stupidità. Infine, in *Giù la testa* ci troviamo davanti ad una situazione davvero paradossale: il Dottor Villega (Romolo Valli), durante la preparazione di una pericolosissima sortita da parte dei ribelli, interrompe l'illustrazione dei vari dettagli della tattica cui attenersi per mettere in guardia alcuni degli uomini che dovranno prendervi parte contro i pericoli del fumo e dell'alcool. Quasi che l'unica cosa che essi debbano temere non sia tanto la guarnigione dei « Federales » ma la loro arrendevolezza nei confronti dei vizi cui indulgono volentieri.
Se l'alcool del western classico è contrassegnato dal tratto mascolino del fuoco e dell'energia, quello dei western di Sergio Leone è intaccato dal marchio che dispensano l'oblio, la distruzione e la morte. Ma le inflessioni latine e messicane dei western di Sergio Leone non hanno lasciato i suoi eroi completamente privi di conforto. Infatti, ciò che non può essere ottenuto per mezzo dell'alcool verrà ottenuto per mezzo di altri liquidi e di altre bevande: l'acqua e il caffè. Se all'alcool viene rifiutato di partecipare al regime della salute, dello stimolo e della forza, il caffè e l'acqua possono invece aspirarvi con pieno diritto.
Ne *Il buono, il brutto e il cattivo* il caffè che Tuco somministra con i polpastrelli tra le labbra rinsecchite dal sole del Biondo (Clint Eastwood) sembra favorire la sua

guarigione. E Cheyenne dirà a Jill, in *C'era una volta il West:* « Hai fatto il caffè? Non ho chiuso occhio. Un branco di coglioni vestiti di nero m'è corso dietro tutta la notte. Ma li ho piantati in mezzo al deserto. Per tornare a casa ci mettono tre giorni. Volevano impiccarmi, quei cornacchioni neri... ». Come si vede il caffè sembra disporre del privilegio di arrecare sollievo e ristoro e nello stesso tempo di tenere lontana la presenza della morte. Privilegio che il caffè condivide con il tratto femminile delle istanze che sono associate all'acqua. Non a caso, in seguito, il caffè evocherà a Cheyenne il ricordo della madre: « Mia madre lo faceva così il caffè, caldo, forte e buono ». Jill gli aveva detto in precedenza: « Sono qui, sola, in mano a un bandito che ha sentito odore di soldi. Se ti gira puoi sbattermi sul tavolo e divertirti come vuoi. E poi chiamare i tuoi uomini. Nessuna donna è mai morta per questo. Quando avrete finito mi basterà una tinozza di acqua bollente ». E alla domanda dell'Uomo dall'armonica che le aveva chiesto: « Che cosa avete in mente? », aveva risposto: « Una vasca. Una vasca piena d'acqua calda. E credo sia venuto il momento di riempirla ». Ci si accorge allora che il caffè, l'acqua, la donna, il calore e l'amore fanno parte di uno stesso circuito: il circuito che si oppone, simmetricamente, a quello rappresentato dall'alcool. Circuito che si delinea in maniera folgorante nelle parole che Cheyenne rivolge a Jill, verso la conclusione del film: « Se fossi in te gli porterei da bere a quei ragazzi. Tu non immagini quanta gioia mette in corpo a un uomo una donna come te, solo a vederla, e se qualcuni ti tocca il sedere, fa finta di niente, lasciali fare » [2].

Nomi

In generale i personaggi di Sergio Leone si portano il nome cucito addosso come un marchio, un emblema, un distintivo o un epitaffio. Spesso non si tratta neppure di un nome vero e proprio, ma piuttosto di un nomignolo, di un soprannome, di uno pseudonimo: il Monco, il Biondo, Cheyenne, El Indio, Sentenza, Acquasanta, Mezzabotta. Non sono rari i casi in cui questo sistema dell'appellazione si presta ad intenti evidentemente parodici: il gigantesco e nerboruto braccio destro dell'Indio si chiama Niño (bimbo), un altro membro della banda si chiama Groggy (brillo, alticcio, malfermo), un altro porta il nome di Cuchillo (coltello). Il partner del biondo dopo la rottura con Tuco viene indicato come Shorty (« short » come bassa statura). Un tal genere di nome suona tanto più parodico addosso ad un personaggio che viene impiccato (se fosse più lungo e potesse toccare terra con i piedi avrebbe salva la vita). Il Monco e il Colonnello Douglas Mortimer si mettono sulle peste di un pericoloso ricercato che porta il nome di Baby (neonato, pupo, bimbo) « Red » (rosso) Cavanagh. I tre uomini che sono venuti ad aspettare l'Uomo dall'armonica nella stazioncina di Little Corner si chiamano (così risulta dalla sceneggiatura originale di *C'era una volta il West*) Snaky, Stony e Knuckles. Snaky (« snake » = serpente) è l'uomo dal sorriso e dallo sguardo crudele, gelido, strisciante. Stony

●

[2] In **Giù la testa** l'irlandese guarda all'esterno del treno inseguito dal convoglio militare di Gunter Reza e scorge degli irrigatoi. Poi comunica il suo parere agli altri ribelli: « Beh, hmh, mi sembra che dovremo fermarli proprio qui ». Questa scelta, motivata dalle istanze benefiche e favorevoli dell'acqua di cui sono investiti gli irrigatoi, il teatro della battaglia finale, si rivelerà propizia per i ribelli (cui toccherà la vittoria) ma fatale all'irlandese. Infatti è proprio qui che troverà la morte. Il fatto è che l'irlandese è completamente assorbito nell'economia distruttiva dell'alcool. Non a caso il Dottor Villega lo aveva messo in guardia in precedenza: « ... per noi siete un ottimo acquisto, anche se a volte vi capita di bere un pochino troppo » (vedi il p. 588 della descrizione piano per piano del film). Si ricordi inoltre che la scena traumatica che ossessiona l'irlandese ha avuto luogo in un "pub" di Dublino e che in un flashback poi soppresso veniva esplicitato il rapporto segreto che intercorre tra la bottiglia e la dinamite. La ragazza baciava prima l'irlandese e poi l'amico. John osservava questa scena ridendo e bevendo alla bottiglia. E quando la ragazza se ne andava via con l'amico John lanciava in aria la bottiglia. Giù la testa!

(« stone » = pietra) è il mezzosangue dal volto duro, inflessibile, di pietra. Non a caso è sul suo cranio che vanno a schiacciarsi le gocce che cadono dal serbatoio d'acqua sopra la sua testa, in uno stillicidio che si pone come una straordinaria caricatura dell'erosione: *gutta cavat lapidem*. Knuckles (« knuckles » = nocche, giunture, articolazioni) è il terzo, pallido, ossuto, nervoso, l'uomo che fa continuamente schioccare le nocche delle dita e delle mani. Il proprietario della Lavanderia Cinese ha un cognome che si addice perfettamente al suo carattere: Wobbles (« wobble » in inglese significa incertezza, esitazione, ondeggiamento, insicurezza). Non a caso non è nemmeno sicuro delle sgargianti bretelle rosse che indossa: i pantaloni sono trattenuti anche da una cintola dalla fibbia d'argento. Altre volte i nomi dei personaggi, oltre che effetti parodici o di forte caratterizzazione, possono avere la funzione di referenti in termini di esattezza o di verosimiglianza storica. Tale è il caso dei nomi dei tre figli di Brett McBain: Maureen, Timmy (diminutivo di Timothy) e Patrick (St. Patrick è il patrono dell'Irlanda). Se si aggiungono i capelli rossi essi incarnano perfettamente gli Irlandesi. La loro funzione è simile a quella della presenza dei cinesi, dei negri, dei messicani: sottolineare, come tante pietre miliari, le varie componenti di un paese nato dalla mescolanza delle genti più disparate. Non diverso è lo statuto dei nomi che indica le varie località: White Rocks, Agua Caliente, Alamogordo, Santa Fé, Tucumcari, El Paso, Betterville, Andersonville, Sand Hill, Little Corner, Sweet Water, New Orleans, Flagstone, Mesa Verde, San Isidro. Un miscuglio di nomi che corrispondono in taluni casi a referenti realmente esistenti, e che in altri invece sono stati inventati o in funzione parodica o in vista di qualche effetto di caratterizzazione. Il campo di prigionia sudista di Andersonville è realmente esistito. Quello nordista di Betterville è stato inventato (da notare che i due si corrispondono, ricalcati l'uno sull'altro, e che in inglese « betterville » significa la città migliore: un nome che suona sarcastico se riferito ad un campo di prigionia). Agua Caliente è il nome di un luogo lurido e mefitico, definito apertamente come una sorta di obitorio. Sweet Water (= acqua dolce) è il nome della fattoria di McBain con la sua sorgente d'acqua, l'unica nel raggio di 50 miglia da Flagstone, in mezzo alla distesa del deserto rosso. I due luoghi si oppongono come l'acqua e il whiskey, l'acqua di fuoco, « caliente ».

Se il cinema di Sergio Leone sembra aver bisogno di tutta questa criptomanzia [3], ci sono alcuni suoi personaggi che male sopportano di essere nominati, chiamati per nome, individuati. Il Frank di *C'era una volta il West*, per esempio, preferirebbe rimanere incognito. Come molti altri personaggi (questa è la ragione più appariscente del proliferare dei nomignoli, dei soprannomi, degli pseudonimi) non gli conviene andare in giro con il suo vero nome, che apprendiamo soltanto a causa di un'imprudenza, di una svista, del *lapsus* di uno dei suoi uomini che gli chiede, indicando il piccolo Timmy sopravvissuto ai familiari: « E di questo che ne facciamo,

[3] Anche la fisionomia dei personaggi sembra riassumere o determinare il loro destino. Guy Callaway e Baby "Red" Cavanagh (in **Per qualche dollaro in più**) hanno i capelli rossi. Il colore rosso dei capelli (come succede anche per la famiglia di Brett McBain) si pone come segno della loro inevitabile morte violenta. L'iscrizione del rosso equivale a una prescrizione del sangue versato. In **Giù la testa**, John centra l'amico con una pallottola in fronte, proprio nel punto in cui c'è un neo che sembra fungere da bersaglio-polo di attrazione della morte.
Il Governatore si iscrive nel film dapprima come effigie, immagine e simulacro (il manifesto) e poi come personaggio. Nemmeno le cose sfuggono a questo statuto che esige che l'idea, il nome e l'apparenza precedano o facciano tutt'uno con la realtà. Ma si tratta sempre di un'idea formale e significante. Non c'è nulla, né sviluppo dell'intrigo, né relazione tra i personaggi, né movimento di macchina (si ricordi la straordinaria carrellata laterale che accompagna Frank durante la sua traversata del treno, tutta costellata di morti, e l'ingresso in campo, dopo tanta profusione di movimento, dell'immobilizzato Morton, finito a terra, il volto nella pozzanghera che a sua volta funge da **avatar** degradato dell'ormai irraggiungibile Pacifico) che non tragga necessità da un'esigenza formale. Anche la stazione di Sweet Water esiste dapprima come copia e come miniatura (i pezzi sparsi che Jill trova frugando tra la roba di McBain). La costruzione della stazione non sarà che l'adempimento della sua pura esistenza formale, in termini, come abbiamo visto, di causa significante. Questo statuto formale della stazione non mancava di essere sottolineato in una scena poi soppressa in cui l'edificio principale disponeva della sola facciata, paragonata in sede di sceneggiatura « a uno di quei fondali che si vedono a teatro ».

Frank? ». Frank ci pensa a lungo, masticando un bolo di tabacco. Poi risponde: « Ora che hai fatto il mio nome... ». E spara. Ci troviamo qui di fronte ad una strategia che contraddistingue molti personaggi dal carattere fortemente ambiguo e lacunoso. Ma esiste una sorta di contromossa che prevede che chi rifiuta di essere nominato si veda subito ribattezzato, talvolta in varî modi. Soltanto all'inizio di *Per un pugno di dollari* il personaggio di Clint Eastwood viene chiamato per nome: Joe. In seguito, nelle due successive reincarnazioni (anche ne *Il buono, il brutto e il cattivo* si tratta pur sempre dello stesso personaggio: lo sottolinea la vestizione finale, al momento in cui Eastwood riappare con il *poncho* che indossava nei due film precedenti) è contraddistinto da due soprannomi: il Monco e il Biondo. Ma la sua natura più intima è quella di un Uomo Senza Nome. La natura che condivide con il personaggio di Charles Bronson, in *C'era una volta il West,* che nella sceneggiatura originale del film viene sempre indicato come l'Uomo, o al più come l'Uomo dall'Armonica. Ed è così che lo chiama più volte Cheyenne: « Di un po', Armonica... ». Ha scritto Hegel che Adamo, affibbiando un nome a tutti gli animali, non fece altro che perpetrare l'atto più violento di tutta la creazione. Come non sanno sfuggire a tutte le altre, i personaggi di Leone non sanno sfuggire neppure a questa estrema forma di violenza: l'appellazione (anche John Wayne, in *Rio Lobo* di Howard Hawks, rifiuta di dichiarare la sua identità, ma intanto non può evitare di subire la violenza del suo interlocutore: il dentista che gli sta frugando con i ferri in bocca).

Spesso questo rifiuto del nome corrisponde al desiderio di dimenticare il passato. Un passato che può essere evocato dal nome che ci si porta dietro. Per esempio, Jill, in *C'era una volta il West* ha tutto un passato di prostituta da cancellare. Ma non ci sfugge il fatto che Jill in inglese suona pressapoco come « jilt » (donna leggera). I nomi sono come un marchio, un bollo, una cicatrice (Hawks non è stato citato a caso in questa problematica dell'ossessione dei nomi: si sa che da *Scarface* in poi un'altra delle sue ossessioni è data dalle cicatrici). Alla domanda di Juan: « Eh, dì, ma come diavolo ti chiami? », risponde l'irlandese di *Giù la testa:* « Sean ». Juan non ha inteso bene. L'irlandese ha il tempo di ripensarci e di correggersi: « John ». Ma in seguito Juan lo asseconderà in questo suo rifiuto del nome, in questo suo desiderio di dimenticare chiamandolo: Acquasanta e Mezzabotta. Il fatto è che l'irlandese, l'Uomo dall'Armonica e il personaggio di Clint Eastwood aspirano ad essere come l'uomo della tomba senza nome nel cimitero del *Buono, il brutto e il cattivo.* Non a caso in *Per un pugno di dollari* Eastwood si nasconde all'interno di una bara. Il loro è un desiderio di impersonalità, per una soggettività che si vorrebbe cancellare, dalla quale si sente di dover evadere. Impersonalità ed evasione dalla soggettività cui concorrono talvolta determinate corrispondenze tra i personaggi. Juan confonde l'inevitabile *clivage, split* di ogni soggetto come un segno del destino. « Sean, Sean, Sean » e « Juan, Juan, Juan » sono i due temi che prevalgono alternativamente nell'elaboratissima colonna musicale di *Giù la testa.* Talvolta i due temi si richiamano a distanza, si corrispondono, si riverberano, si scambiano (come nel p. n. 3: vedi descrizione piano per piano di *Giù la testa*). Alla interna scissione e *spartizione* di ogni personaggio corrisponde, infatti, una sezione della *partitura* musicale, in un gioco che sembra regolato dal fantasma dell'equivalenza di tutto con tutti, della possibile coincidenza dei contrari, del rovesciamento dell'identico e dell'opposto (come suggerisce l'errore di Tuco che scambia i Nordisti ricoperti di polvere per Sudisti).

E' a questo livello che va cercato l'apporto del cinema e della cultura giapponese nei film di Sergio Leone, e non a quello più banale della segnalazione di qualche concordanza tra il *plot* di *Per un pugno di dollari* e quello della *Sfida del Samurai* (Yojimbo) di Akira Kurosawa. Nella cultura e nel pensiero giapponese infatti non esiste nessuna valorizzazione del soggetto e della soggettività quali risultano dallo sviluppo della cultura e del pensiero occidentale che si basano sull'istanza di un soggetto fondatore, di una soggettività creatrice: l'io, l'autocoscienza, la presenza a sé. Inoltre nessuno come i Giapponesi avverte il fascino e il richiamo di ciò che definiscono « il cadavere vivente » (si ricordi Eastwood che si nasconde nella bara). Ma la presenza di inflessioni orientali nel cinema di Leone non si limita a que-

sti motivi tematici: il cinema giapponese funge da referente intertestuale per quanto riguarda lo statuto della messa in scena, l'ostentazione dello spazio, la dilatazione dei tempi. In *Giù la testa* (in una scena soppressa) si assiste ad un gioco di ombre cinesi (durante la tortura di Villega). « Sean, Sean » e « Juan, Juan » possono suonare come due monosillabi desunti dal cinese: l'irlandese è un personaggio conradiano (una sorta di Lord Jim) che va a morire in Messico come il suo capostipite nell'arcipelago della Malesia [4].

Nel West di Sergio Leone procedere o risalire verso est non vuol dire fermarsi alla Nuova Inghilterra. Si tratta di un est che abbraccia e circoscrive anche l'Oriente. Del resto anche l'ultima missione di John Ford aveva avuto luogo in Manciuria.

Armi

La Colt era il normale armamentario degli allevatori, dei cow-boys, dei tutori dell'ordine e dei pistoleri. Addirittura, questi ultimi si identificavano con le armi: venivano infatti chiamati « gunmen » o « triggermen » (uomini-pistola e uomini-grilletto). La Colt era riposta in fondine speciali che consentivano di estrarre l'arma rapidamente. Le fondine del cinturone, che faceva l'ufficio di cartuccera, avevano la parte superiore tagliata per lasciar sporgere l'impugnatura e il grilletto. Ciò consentiva di alzare il cane dell'arma nell'estrarla. Molti pistoleri si esercitavano anche per varie ore al giorno e trovavano sempre nuovi espedienti per sparare più rapidamente. Alcuni tenevano il grilletto sempre premuto con un legaccio di cuoio grezzo. Ciò consentiva di tirare indietro il cane e di lasciarlo andare in un unico movimento, e l'urto contro la cartuccia era sufficiente a provocare lo sparo. Con il termine « sventagliare » si indicava un certo modo di sbattere ripetutamente la palma della mano contro il cane al fine di svuotare il serbatoio alla velocità di una mitragliatrice. La posizione dell'arma doveva essere mantenuta ben ferma, in modo che la mano ricadesse proprio sull'impugnatura, e perché questa non si spostasse la fondina era fissata con un legaccio attorno alla coscia. La Colt pesava circa due chili, misurava più di 25 centimetri di lunghezza, dall'impugnatura all'estremità della canna. L'impugnatura era lavorata, minuziosamente cesellata nel legno modellato sul calco della mano, e l'arma doveva essere perfettamente calibrata con un sistema di pesi incassati all'interno del meccanismo ben oliato e dalla lunghezza della canna.

La figura del pistolero nella mitologia del western non è lontana da quella del prestigiatore, dell'artista o dell'acrobata. Da parte sua Sergio Leone non ha fatto che accentuare questa rassomiglianza. Cheyenne spara con l'arma nascosta dentro uno stivale stando appeso all'esterno del finestrino di un treno in corsa, producendosi così in una sorta di autentico gioco di prestigio. L'atto di sparare e l'arte di suonare sono associati più di una volta in *C'era una volta il West.* Cheyenne chiede all'Uomo dall'armonica se sa solo suonare o anche sparare. Previene l'uomo che sta per estrarre la pistola all'interno della stazione di posta dicendogli: « Tu non sai suonare ». Avverte l'Uomo dall'armonica di lasciar stare la pistola dicendogli di fare attenzione alle stecche. In *Per qualche dollaro in più* il Monco uccide Baby « Red » Cavanagh sparando alle proprie spalle senza voltarsi, compiendo così un'autentica acrobazia. La moda dominante nel cinema italino prima dell'avvento del western nostrano era quella dei film di spionaggio pervasi da un vero e proprio feticismo degli orpelli tecnologici e delle armi più ingegnose. Naturale che questo

[4] Anche in **Per qualche dollaro in più** compare un cinese: l'uomo cui il Monco ordina di portare la roba del Colonnello Douglas Mortimer dall'albergo alla stazione. Né ci sfugge la citazione di Mao Tze Tung che inaugura **Giù la testa.** Ma è in generale la struttura in verticale e ideogrammatica del funzionamento testuale del cinema di Sergio Leone a riepilogare tutti questi modi di iscrizione dell'Oriente.

feticismo si facesse risentire anche nei western di Leone. Così le armi non sono solo uno strumento per uccidere (su questa funzione il colonnello Douglas Mortimer non ha dubbi: provoca il Gobbo della banda dell'Indio e lo incuriosisce il fatto che questi non abbia messo mano alle armi: « Che strano, uno va in giro con la pistola e poi al momento giusto non la usa ») ma giocano anche un ruolo drammatico e simbolico. Gli eroi di Leone dedicano alle armi una vera e propria venerazione. Si pensa qui al cinema giapponese e a tutta la sua tradizione di *samurai*. Si ricordi il lungo e faticoso addestramento cui si sottopone il Clint Eastwood di *Per un pugno di dollari* per riacquistare l'uso delle armi. Questi indossa anche una corazza, il che lo promuove al rango di un guerriero di altri tempi. Simili condensazioni e spostamenti nel corso delle vicende storiche non sono rari: nel *Buono, il brutto e il cattivo* accanto alla scrupolosa verosimiglianza storica dei mortai e dei cannoni prelevati dal Museo del Ejército de Madrid si ha una guerra di Secessione che ricorda stranamente la guerra di trincea del 1914-18. I personaggi e le armi fanno tutt'uno. Tuco si presenta nel negozio di un armaiolo, lo vediamo scegliersi con grande cura la pistola con cui lo deruba. Poi la prova contro alcuni bersagli e, quando ne rimane in piedi uno, fa un salto per farlo cadere, e ogni volta trema la pedana sulla quale è situato, sottolineando così che arma e corpo sono indissolubilmente uniti e consustanziali (con un gesto non dissimile da quello del piccolo Timmy, il quale fa alzare in volo da dietro un cespuglio la pernice che impallina con la mano che preme un grilletto immaginario). Tuco non si separa dalla sua pistola nemmeno al momento di fare il bagno. E' così che si salva la vita sparando da dentro una tinozza piena d'acqua. Il Colonnello Douglas Mortimer porta sempre con sé una sorta di borsa da chirurgo dalla quale, al momento opportuno, estrae i singoli pezzi di un enorme pistolone che si appresta a montare senza preoccuparsi dei colpi a più corta gittata di Guy Callaway, il ricercato che poi uccide con un perfetto tiro in fronte. Anche il Biondo dedica una grande cura alla propria pistola. Lo vediamo smontarla per ripulirla e oliarla, e poi rimontarla, giusto in tempo per fare fuoco sugli uomini di Tuco che stavano per ucciderlo.

Talvolta il ruolo delle armi si presta ad una spettacolarizzazione eccessiva ed ostentata: il Monco che spara alle mele di un albero per aiutare il ragazzo che le sta cogliendo e nello stesso tempo per dare una dimostrazione spettacolare ai messicani ostili ai *gringos*, proprio sulla soglia di Agua Caliente. Il Biondo disarciona Tuco sparandogli con un cannone di cui si serve come se fosse una pistola. Juan impugna una mitragliatrice priva di cavalletto come se si trattasse di un fucile. Non siamo lontani qui dal senso del meraviglioso che caratterizzava un altro filone illustre del cinema italiano: quello dei « peplum » e dei film mitologici in costume. Il Biondo evita più volte che il suo partner venga impiccato sparando da lontano, con un fucile, alla corda del cappio. E Tuco non esita a definire il Biondo come il suo Angelo Custode. Candelotti di dinamite, fialette alla nitroglicerina e sigari esplosivi in *Giù la testa* non fanno altro che insistere ancora maggiormente su questa relazione tra le armi, le apocalissi, le ierofanie, le cratofanie, il numinoso e il meraviglioso. L'irlandese appare a Juan da dietro una nuvola di fumo suscitata dall'esplosione prodotta da una goccia di nitroglicerina. E Juan non esita a chiamarlo Acquasanta e a paragonarlo « a San Jacinto incazzato » (vedi il p. n. 279 della descrizione piano per piano di *Giù la testa*). Ma tutta questa attenzione verso il meraviglioso non impedisce l'iscrizione di un discorso non solo sulla natura antidemocratica del West ma anche sulla natura violenta del proto-capitalismo. Frank va a sedersi dietro la scrivania dell'uomo d'affari, Morton, e alla domanda di questi che gli chiede che cosa si provi a stare seduto là dietro risponde: « E' come stringere una pistola, solo molto, molto più in grande. » Del resto, questo nesso inestricabile tra la violenza e gli affari, tra i « business-men » e i « gunmen », tra i capitalisti e i banditi (più che brechtianamente, chaplinianamente: si ricordi *Monsieur Verdoux*) è illustrato anche dal fatto che nel cinema di Sergio Leone ci sono due Morton: uno è un capitalista divorato dalla tubercolosi ossea (come i capitalisti-aristocratici decadenti e *vermoulou* di Stroheim) e dall'immagine di quel blu del Pacifico che non riuscirà mai a ve-

dere (così come un altro capitalista titanico, John Foster Kane, non riusciva a recuperare uno slittino, in *Quarto potere* di Orson Welles), il secondo un volgare bandito e assassino, come risulta dalla scena in cui, in *Per qualche dollaro in più*, il Colonnello Douglas Mortimer si reca alla redazione di un giornale per consultare i numeri arretrati ove trovare notizie e informazioni sul temibile concorrente, il Biondo. Mortimer apprende che il Biondo è un « bounty-killer » dalla sua fotografia che illustra un articolo in cui si legge che questi ha ucciso e incassato la taglia sulla testa di un pericoloso assassino dal nome di Morton. D'altronde il nesso tra il crimine e gli affari, tra le armi e le scrivanie non sfuggiva nemmeno ai « gangsters » dei « roaring twenties » che si compiacevano di chiamare i fucili mitragliatori Thompson « macchine da scrivere portatili ».

Banca

Ogni nuova cittadina che nasceva nel West vedeva sorgere tra i suoi primi edifici, il saloon, la scuderia, l'ufficio dello sceriffo, il magazzino di « general store », la stazione di posta della « Wells & Fargo - Overland Stage Lines », la lavanderia cinese, il negozio del barbiere, etc., e una banca.

La banca, nel western classico, non ha soltanto un'utilità pratica. Ha la funzione di un simbolo del radicarsi della civiltà, dell'affermarsi della prosperità, dello stabilirsi di rapporti legalitari e durevoli all'interno delle varie comunità. La prosperità della banca incarna anche la prosperità del paese e degli individui. Attentare all'inviolabilità della banca significa perciò minacciare l'armoniosa regolarità di tutto questo processo. In *Johnny Guitar* di Nicholas Ray, Mercedes McCambridge riesce a scatenare una folle caccia all'uomo unicamente perché la banca è stata svaligiata. Laddove tutte le sue calunnie contro Vienna (Joan Crawford) erano andate incontro allo smacco, la rapina alla banca corona invece il suo desiderio di vendetta.

I western di Sergio Leone si situano fuori di questo umanesimo ingenuo e trionfalistico. Il teatro dell'azione non è più l'alternativa tra la barbarie e la civiltà (in cui l'eroe si realizza in base ad un umanesimo basato sulla proprietà e sulla legalità) ma quella tra le vittime e i carnefici. Il loro punto di incontro, il loro terreno comune, la molla del loro operare, cavalcare, sparacchiare: la caccia al denaro. *Per qualche dollaro in più,* dopo la sequenza in cui si sente fischiare [5], caricare un fucile, sparare fuori campo e si vede un uomo a cavallo, in campo lunghissimo, cadere a terra colpito, incomincia con la seguente didascalia: « Là dove la vita non aveva nessun valore la morte aveva il suo prezzo. Per questo nacquero i cacciatori di assassini ». Ma paradossalmente anche il denaro è svuotato da ogni valore, e precisamente di ogni valore di scambio. Il danaro non è il valore, lo rappresenta, lo incarna. Il denaro non ha valore, è il Valore Supremo, il Significante Trascendentale, l'Equivalente Generale. Non a caso il Juan di *Giù la testa* gli ha eretto un altare votivo (il tabernacolo entro il carrozzone sul quale campeggia il cartiglio, come nell'iconografia sacra: « Banco Nacional de Mesa Verde »). L'Indio espone agli altri membri della banda il suo piano per svaligiare la Banca di El Paso dal pulpito di una chiesa ricorrendo perfino a una parabola: la parabola del falegname. Né ci sorprende il fatto che il tesoro de *Il buono, il brutto e il cattivo* sia stato sepolto in un cimitero, e cioè in un campo santo. Secondo l'ottica di Juan, l'irlandese dispone di una specie di aureola all'interno della quale si legge l'intestazione della banca, in una agiografia del denaro cui non è estraneo l'insegnamento della psicanalisi. Juan paragona la banca a qualche beatifica visione: « Non una banca, *la* banca, la più grande, stramaledetta, bella fantastica, formidabile, magnifica ban-

[5] Di inciso: il fischio è di Sergio Leone. Una curiosità.

ca di tutto il mondo. Quando ti trovi davanti a quella banca che ci ha il portone tutto d'oro, che ti sembra una porta del Paradiso, e quando ci cammini dentro, tutto quanto è d'oro, pure il pavimento è d'oro, d'oro le sputacchiere, maniglie d'oro, e vedi soldi, soldi che spuntano da tutti i cassetti ».

Privato del suo valore di scambio, il denaro viene così privato di ogni funzione civilizzatrice che poteva attribuirgli il western classico e si ricollega a circuiti economici arcaici, barbari e primitivi, L'Uomo dall'armonica acquista un terreno che vale una fortuna barattandola con la taglia sulla testa di Cheyenne. Il Monco afferma di volersi comprare un ranch con i soldi della taglia sull'Indio. Sentenza compie due omicidi su commissione, all'inizio de *Il buono, il brutto e il cattivo* adducendo la motivazione di una rigorosissima etica professionale: « Quando uno mi paga, io porto sempre a termine il lavoro ».

Nel West di Sergio Leone non ci è dato imbatterci nel Capitale, ma soltanto nel gruzzolo, la taglia, il premio che tocca ai mercenari, la mancia che spetta ai delatori, il riscatto, il bottino, il tesoro. Anche i titoli, le azioni e i gioielli regrediscono alla funzione di bottino da mettere in salvo, come mostra la fuga del Governatore da Ciudad de Mexico in *Giù la testa.* Ma la migliore illustrazione di questa regressione e reversibilità è data dalla scena in cui l'Indio apre la cassaforte e invece del denaro e dei titoli vi trova il manifesto con la sua effigie e la taglia sulla sua testa. In questo modo il denaro e la banca sono brutalmente esautorati dalle loro funzioni. Ne *Il buono, il brutto e il catttivo* Bill Carson offre 200.000 dollari per un sorso d'acqua. In *Per qualche dollaro in più* la Banca di El Paso non serve tanto a depositarvi risparmi ma si pone piuttosto come un fortilizio sorvegliato ventiquattr'ore su ventiquattro da guardie armate ignare del trucco escogitato per garantire l'inviolabilità del denaro: la cassaforte è dissimulata sotto forma di mobile. Oppure regredisce alla funzione di esca. Il Colonnello Douglas Mortimer si presenta alla Banca di El Paso e si informa sulla sicurezza delle sue casse. Gli viene risposto che soltanto a un pazzo potrebbe venire in mente di assaltarla. E Mortimer aggiunge: « Sì, solo a un pazzo drogato ». E da quel momento incomincia ad aspettare l'assalto dell'Indio. E se non ha la funzione di un'esca la banca ha quella di un abbaglio. Juan crede di svaligiare una banca e invece dà l'assalto a una prigione in cui sono rinchiusi i detenuti politici. Nel West di Sergio Leone, come si vede, in fatto di denaro non tornano mai i conti; ciò che torna è l'immancabile resa dei conti, nel totale dispendio dei corpi e delle salme, come illustra la battuta finale del Monco, al termine di *Per qualche dollaro in più.*

Bestiame

Quando il Texas divenne una repubblica indipendente buona parte dei coltivatori messicani abbandonarono le loro terre per trasferirsi a sud del Rio Grande. In questo modo i texani « ereditarono » migliaia di capi di bestiane selvatico, cioè senza marchio di proprietà (tale situazione è descritta all'inizio del *Fiume Rosso* di Howard Hawks). La repubblica del Texas dichiarò pubblica proprietà tutti i bovini non marchiati e allora ci furono dei texani che si misero a radunare i « longhorns » (lunghe corna) [6] in mandrie, segnandoli col loro marchio. Nel 1845, quando il Texas divenne uno stato dell'Unione, il cow-boy con la « sei colpi » appesa alla cintura, con lo « stetson » dalle larghe tese, i *chaps* (dalla parola messicana « chapajeros ») di cuoio e gli speroni luccicanti era già una realtà. Negli stati dell'Est e anche in

[6] I bovini senza marchio di proprietà discendevano dagli esemplari che gli Spagnoli avevano portato dall'Europa; ma dopo anni ed anni di vita libera nella pianura avevano dato origine ad una razza nuova, provvista di gambe più lunghe per fuggire davanti al pericolo e di corna più lunghe (di qui il nome con cui erano stati ribattezzati) e più aguzze per difendersi dai lupi o dai puma. Per la loro grande velocità venivano anche chiamati « chorned rabits » (conigli con le corna).

Europa la richiesta di pellame, corno e sego era in costante aumento; ma questo commercio era troppo limitato per avere grande importanza economica. Furono soprattutto due avvenimenti a far nascere un mercato molto promettente del bestiame: la scoperta dell'oro in California e la Guerra di Secessione. Negli stati settentrionali, in rapido sviluppo dopo la vittoria militare, si ebbe una forte richiesta di carne di manzo, i prezzi raggiungevano anche i trenta o i quaranta dollari a capo. Nel Texas invece, che aveva aderito alla causa dei Confederati e che adesso subiva le conseguenze della disfatta, le quotazioni di mercato non andavano al di là di tre o quattro dollari. Il problema dunque era: come far giungere il bestiame al Nord? Il punto più vicino servito dalla ferrovia, per la spedizione del bestiame, era Sedalia, nel Missouri, e i primi tentativi di condurvi le mandrie furono fatti nell'aprile del 1866. Per la maggior parte degli allevatori questa marcia di trasferimento si risolse in un disastro. Non c'erano piste tracciate da seguire. I mandriani dovettero imparare a proprie spese il modo di condurre le bestie attraverso i fiumi e i deserti. Ma il 5 settembre dell'anno successivo avveniva il primo carico di bestiame sugli appositi carri ferroviari. La destinazione era Chicago. Il Texas aveva trovato il proprio mercato e il West una risorsa e una ricchezza capitali. A poco a poco il regno del bestiame si estese verso nord fino a comprendere il Montana e il North Dakota, attraverso il Wyoming, il Nebraska, il Colorado e il Kansas, e a ovest fino al New Mexico e l'Arizona. Questa storia è la storia di un'ideale transumanza.
Nel West di Sergio Leone non c'è traccia di tutto questo: il suo è un mondo irrimediabilmente condannato all'immobilità, alla sonnolenza, alla mancanza di ogni risorsa e di ogni sviluppo. Anche la costruzione della ferrovia in *C'era una volta il West* più che indicare un'apertura e un progresso sta ad indicare una chiusura e un itinerario regressivo che avviene entro un periplo ben delimitato: non a caso il film incomincia con un duello in una stazioncina e si conclude con un altro duello in un'altra stazione ferroviaria. Così l'idea, o la lezione, che se ne ricava è più quella della chiusura che quella di un'apertura o di una prospettiva. Nel western di Leone siamo ben lontani dai miti che attiravano John Ford, Howard Hawks, Anthony Mann, Raoul Walsh, Cecil B. de Mille. Lo stesso avvento del progresso è salutato come un evento doloroso. Frank deve ammettere che non riuscirà mai a diventare un uomo d'affari. Gli basta di potersi considerare semplicemente un uomo. « Una razza vecchia », commenta l'Uomo dall'armonica, « Verranno altri Morton e la faranno sparire. Il futuro non riguarda più noi due ». Questa frase suona come un'epitome del destino di tutti gli eroi di Sergio Leone: personaggi che non sanno dove andare, che non hanno un posto dove ritornare. Personaggi che si limitano ad assecondare una sorte già da sempre prescritta, nell'ambito di un itinerario distruttivo, in cui ciò che li muove è il desiderio di vendetta. il miraggio di un tesoro da recuperare, di una taglia da incassare. Questa storia è la storia di un ideale vaganbodaggio senza fine, salvo quella che si affaccia in presenza della morte: nessuna pista da tracciare, nessuna pista da seguire.
E' chiaro che in un mondo del genere non può esservi posto per la risorsa rappresentata dal bestiame e dall'allevamento, non può essere ammessa la possibilità di una vita futura da trascorrere laboriosamente in un « ranch ». Di fatto, quella del bestiame (insieme a quella degli indiani) è l'assenza più clamorosa che ci sia dato constatare nel West di Leone. Assenza che ne comporta numerose altre, ad essa necessariamente legate (marcia di trasferimento della mandrie, stampede, marchiatura, rodeo, cow-boy al lavoro)[7]. Soltanto una volta, fra tutti i western

[7] Come la mancanza degli Indiani comporta quella del Forte (**in Giù la testa** c'è un forte, ma si tratta di un forte abbandoanto e diroccato) e delle « Giacche blu », un'altra mancanza da addebitarsi all'assenza del bestiame è rappresentata dalla lotta a pugni nudi (la scazzottata al saloon è un duogo ricorrente del western classico). Come è noto, una volta portata la mandria a destinazione, i cow-boy ricevevano la paga e venivano messi in libertà. Facevano così il loro ingresso in città per ripulirsi e spassarsela al saloon. La gran baldoria, le abbondanti libagioni, la visita al bordello, il mettere a soqquadro il saloon costituivano lo sfogo naturale dopo le lunghe ore in sella e le dure traversie della pista.

fino ad oggi realizzati da Sergio Leone, ci è dato essere ammessi alla presenza del bestiame, e cioè in occasione dell'arrivo di Jill alla stazione della città di Flagstone, in *C'era una volta il West*. Alle sue spalle, vediamo infatti alcuni capi di bestiame che vengono fatti scendere dal treno per essere avviati entro i « corral » lungo un percorso obbligato delimitato da robuste transenne ed alte staccionate. Né ci sfugge la rassomiglianza tra i « corral » e le palizzate che racchiudono il campo di prigionia nordista di Betterville. Ne *Il buono, il brutto e il cattivo.* Così, ancora una volta, una risorsa di sviluppo e di progresso viene assoggettata allo statuto della chiusura e della cattività. In altre occasioni, sempre in *C'era una volta il West*, si ha cura di evitare ogni possibile richiamo od allusione al bestiame. Nella sceneggiatura originale del film, la stazioncina dell'inizio portava il nome di Cattle Corner (« cattle » è il bestiame). Cattle Corner è poi diventato Little Corner, cioè « piccolo angolo, angolino ». E' pur sempre la stessa legge ad operare, la legge che esige che all'eliminazione di una risorsa e di un'apertura corrispondano una chiusura e un assottigliamento. Inoltre la sceneggiatura originale del film prevedeva che la città dovesse chiamarsi Abilene, e non Flagstone. Non ci si sorprenderà più del cambiamento non appena si terrà presente che Abilene era considerata la prima « città del bestiame ».

Essendo stata liquidata l'etica della frontiera, è venuta meno anche ogni contrapposizione tra barbarie e civiltà. Non abbiamo più il West (il West del cinema americano classico) ma i suoi luogo-tenenti, condannati alla fissità e alla resistenza al cambiamento. Ma nei film di Leone si assiste a un curioso rovesciamento: questo contesto quasi atemporale viene brutalmente storicizzato in un secondo momento, *après coup*, mediante l'introduzione di eventi capitali: la costruzione della ferrovia in *C'era una volta il West*, la Guerra di Secessione ne *Il buono, il brutto e il cattivo*, la rivoluzione messicana in *Giù la testa.* Come lo Stephen Dedalus di James Joyce, anche gli eroi di Leone potrebbero esclamare: « La storia è un incubo dal quale cerco di destarmi ». E' per questo che la fraintendono (Frank ricollega l'invenzione del telegrafo alla veicolazione di un segreto d'amore, mimando il ticchettio dei tasti sulla schiena nuda di Jill: « Adesso capisco perché ti rimpiangono tanto, laggiù a New Orleans. Grande invenzione il telegrafo... La bruna, perdiana. Tutti i clienti del più bel bordello di Bourbon Street stanno ancora piangendo la tua partenza ») l'eludono (come il Biondo e Tuco ne *Il buono, il brutto e il cattivo* che non riescono mai ad integrarsi in una guerra che rimane sempre sullo sfondo e che si limita a fare da contrappunto alle loro gesta che non sanno meritare niente di più della cronaca) o vi partecipano contro voglia, limitandosi a subirla (come John e Juan in *Giù la testa*). I personaggi sono sempre irrelati rispetspetto agli eventi politici e sociali di ogni giorno e alla vita della comunità da cui sentono di essere irrimediabilmente esclusi. La Guerra Civile entra a far parte delle vicende del Biondo e di Tuco soltanto a causa dell'oro di Carson. Durante le sue tre reincarnazioni successive il personaggio di Clint Eastwood si unisce a Ramon e ai suoi rivali (in *Per un pugno di dollari*), all'Indio e al colonnello Douglas Mortimer (in *Per qualche dollaro in più*), al Nord e al Sud (ne *Il buono, il brutto e il cattivo*), ma ciò che gli sta a cuore è soltanto se stesso. in *Per un pugno di dollari*, Joe (Clint Eastwood) — così lo chiama, un'unica volta, il becchino all'inizio del film — fornisce la seguente spiegazione del fatto di essersi schierato dalla parte della famigliola: « Una volta ho conosciuto gente come voi, e non c'era nessuno ad aiutarla ». Anche se le motivazioni dell'azione prevedono il superamento della sfera dell'egotismo, del cinismo e del « self-fulfilment », non sanno però abbracciare quella del futuro: possono solo contemplare il passato. In *Per qualche dollaro in più* il Monco confida i suoi progetti al Colonnello Douglas Mortimer (Lee Van Cleef): « Agguanto l'Indio e mi compro un ranch ». Si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un personaggio cui non risulta completamente improbabile od insopportabile l'idea di un futuro. Ma è un'impressione solo apparente. Sarà il Colonnello Douglas Mortimer, molto più avveduto ed esperto di lui, a disilluderlo e a mostrare tutta la vanità dei suoi progetti: « Io ho cinquantacinque anni, non so se tu arriverai alla mia età ».

Così il bestiame, il ranch, una vita laboriosa quando non sono completamente assenti, possono essere soltanto fantasmatizzati. Fanno parte di un sogno chimerico che la realtà si incarica di smentire nettamente, senza nostalgia, quasi didatticamente: un tipico strumento del lavoro del cow-boy, il « lazo », in *Per qualche dollaro in più* conosce un curioso quanto istruttivo *détournement*: serve a ghermire e a trascinare via il mobile-cassaforte dalla Banca di El Paso, oggetto dell'assalto della banda dell'Indio).
Pur essendo separati o tenuti lontani dal bestiame gli eroi di Sergio Leone giacciono comunque sprofondati all'interno di un intero bestiario: grilli, cicale, cavallette, mosche, scarafaggi, oche, galline, uccelli, cornacchioni, sanguisughe, ragni, vermi, formiche, serpenti. La raganella dei grilli, cicale e cavallette scandisce gran parte dell'azione di tutti i film. *Giù la testa* incomincia con l'immagine di una colonia di formiconi nel cavo di un albero. *Per qualche dollaro in più* si conclude con un *travelling* aereo su alcune oche e galline che attraversano il campo visivo, mentre il Monco si allontana col carrettino sul quale ha ammucchiato i corpi dell'Indio e dei membri della sua banda. E poco prima avevamo visto l'Indio spiaccicare con la mano uno scarafaggio che si dimenava sul piano di un tavolo, mentre, all'esterno, la sua banda veniva sgominata. In *C'era una volta il West*, in una scena poi soppressa, l'Uomo dall'armonica si serve della parabola del camaleonte per descrivere i metodi e le azioni di Frank; Cheyenne definisce i « vigilantes » che gli hanno dato la caccia tutta la notte: « quei cornacchioni neri ». Il Monco definisce gli « sciuscià » di cui si serve per ottenere informazioni « piccole sanguisughe ». E John ha battezzato i « Federales » di *Giù la testa* « le cavallette » di Gunter Reza. Se si pensa poi che gran parte dell'azione del film si svolge all'interno di un carro-bestiame che non ospita nemmeno un bovino ma soltanto galli, uccellini, oche, pecore e galline (a un certo punto John strozza perfino un gallo, anticipando così l'uccisione del Governatore che avviene anch'essa all'interno di questa sorta di serraglio), che il Biondo e Tuco, durante la loro ricerca del tesoro, si comportano come il Gatto e la Volpe di *Pinocchio*, che tra i reati di Tuco c'è anche quello dell'abigeato (così si apprende durante una di quelle impiccagioni dalle quali viene sempre salvato *in extremis*) e che l'uomo che cattura la mosca all'interno della canna della pistola in *C'era una volta il West* si chiama Snaky (« snake » = serpente) si sarà dato fondo al campionario di tutto questo bestiario, all'interno di un generale processo di appiattimento e di degradazione [8]. Processo di appiattimento e di degradazione che può essere riscattato soltanto in funzione espressiva: una mano afferra per il collo il vecchio capo-stazione all'inizio di *C'era una volta il West* e fuori campo si sente, in perfetto sincronismo, il roco cantare di un gallo; il Governatore indietreggia davanti alla pistola di Juan e simultaneamente sentiamo lo starnazzare delle oche o il belato di una pecora. Il bestiario di Leone è un bestiario *moralisé* (come il paesaggio).

Legge

La legge nel Yest è rappresentata da una piccola stella sul petto, dal distintivo del « marshall » e da quelli dei « deputies » che lavorano al suo fianco. Questa piccola stella illustra bene anche la fragilità del ruolo dello sceriffo e dell'esistenza della legge. Nel West di Sergio Leone la stella dello sceriffo si svuota sempre più della sua sostanza giuridica originale, la figura dello sceriffo si riduce sempre più a quella di un semplice liquidatore di taglie. Mentre un pericoloso ricercato, Baby

[8] Da notare che in **C'era una volta il West** il macchinista del treno, in una scena soppressa, definisce Morton « Il Ragno » e che l'Uomo dell'armonica definisce, sempre in una scena soppressa, l'aldilà come un « banchetto di vermi ». Inoltre Cheyenne così si rivolge a Morton: « E' inutile ammazzarti, bastardo, ti ritrovo quando voglio, ti lasci la bava dietro come le lumache, due belle rotaie lucide ».

« Red » Cavanagh, gioca indisturbato a poker a un tavolo del saloon, lo sceriffo se ne sta comodamente appollaiato sulla poltrona del barbiere, in *Per qualche dollaro in più.* E' qui che lo vanno a chiamare per avvertirlo che al saloon sta per succedere qualcosa, dopo che il Monco si è presentato al tavolo di Baby « Red » Cavanagh e ha incominciato a distribuire le carte, restando in piedi, senza prendere posto tra gli altri ammutoliti giocatori. E quando il Monco ha incassato la taglia sulla testa di Baby « Red » Cavanagh lo vediamo chiedere allo sceriffo: « Ma lo sceriffo non dovrebbe essere onesto, leale e coraggioso? ». Quindi gli stacca la stella dal petto e, rivolgendosi ai cittadini che assistono a questa demissione, aggiungge: « Cercatevene un altro ». In una scena soppressa di *C'era una volta il West* lo sceriffo confessa apertamente tutta la propria impotenza nell'intervenire contro Frank e i suoi uomini. Può solo limitarsi ad aspettare che presto o tardi qualcuno li tolga dalla circolazione. Anche la storia ci insegna che in realtà gli sceriffi, i « rangers », i « vigilantes » ed altri tutori dell'ordine non erano così puri, leali e disinteressati come risulta dalla leggenda e dall'agiografia. Nella maggior parte dei casi erano vecchi « badmen » o « outlaws » cooptati all'interno del sistema della legge in sola virtù della loro abilità nello sparare rapidamente senza fallire un colpo. D'altronde, anche il western classico non aveva potuto fare a meno di registrare la labilità della tenue linea di demarcazione tra la giustizia, il farsi giustizia da soli, il sopruso e la prevaricazione. Tali sono i casi dello sceriffo di *Ultima notte a Warlock* (Warlock) di Edward Dmytryk e dello sceriffo Matt Morgan (Kirk Douglas) del *Giorno della vendetta* (Last Train from Gun Hill) di John Sturges che pronuncia una frase uscita pari pari dal Discorso sulla Disobbedienza Civile di Emerson: « la legge sono io » (allo stesso modo suona anche il titolo di un western tardivo e truculento realizzato dall'europeo Michael Winner).
Nei western di Sergio Leone, allo sceriffo non rimane nemmeno l'ultima *chance* del sopruso, della prevaricazione e del farsi giustizia da se. Ormai si è completamente installato tra la folla dei figuranti il cui ruolo è quello di assistere alle prodezze e alle fatiche degli eroi, così come faceva il popolo nei « peplum » e nei film mitologici in costume davanti alle gesta singolari di Ercole, Ursus, Maciste. Allo sceriffo rimane soltanto un supporto essenziale, la stella, e un concetto ad essa già da sempre legato, quello della luce. E' per questo che quando l'Uomo dall'armonica (in una scena soppressa di *C'era una volta il West*) solleva il volto tutto ammaccato per i colpi ricevuti dai tre aiutanti, cercando di mettere a fuoco la figura dello sceriffo che gli sta sopra, vede soltanto un'immagine annebbiata, una forma umana dai contorni indefiniti, e sul petto di questa forma sfuggente c'è qualcosa che risplende luminosamente come un sole giallo. Ma al concetto della luce non si affiancano più i suoi corollari immediati, secondo un'ingenua quanto persistente metafisica fotologica: legge, giustizia, diritto, bene, etc. La stella dello sceriffo è una stella al tramonto, oppure una stella che non è mai nata. Al tronfio e vuoto risplendere del sole giallo della stella dello sceriffo corrisponde l'accecante barbagliare del sole giallo del dollaro [9]. E' per questo che allo sceriffo esautorato succedono i più tristi e solitari cacciatori di assassini: i « bounty-killers » [10].

●

[9] I western di Leone non sono privi di ripercussioni sul western americano. In **C'era una volta il West** l'attore che più aveva incarnato gli ideali democratici del cinema americano (da **Alba di gloria** in cui presta un volto ad Abramo Lincoln fino a **Prova di errore** di Sidney Lumet, in cui assume il ruolo di un Presidente accorato e pacifista), e cioè Henry Fonda, fa per la prima volta la parte del « cattivo ». Joseph Mankiewicz deve essersi ricordato di questo rovesciamento nell'assegnare a Henry Fonda la parte dello sceriffo di **Uomini e cobra.** E' in questo film inoltre che si celebra con maggior forza lo sposalizio tra il sole giallo della stella dello sceriffo e il sole giallo del dollaro. Infatti alla fine del film Henry Fonda se ne fugge in Messico con il bottino, che invece di restituire, come dovrebbe, si tiene per sé. Mankiewicz non si è lasciato sfuggire l'occasione di sottolineare la stortura cui ha sottoposto la figura dello sceriffo (non a caso Henry Fonda, in **Uomini e cobra**, è storpio) e le funzioni che gli vengono di norma attribuite (alla fine del film siamo avvertiti che il « cattivo » visse felice e contento).
[10] Questa sostituzione viene particolarmente messa in evidenza in **Per qualche dollaro in più.** Allo sceriffo di White Rocks, che vediamo dal barbiere, corrispende simmetricamente il Monco che spara a uno degli uomini dell'Indo ruotando sulla poltrona girevole del negozio del barbiere di Agua Caliente. Si tratta di una sorta di investitura.

Per qualche dollaro in più si apre con un paesaggio tinto di rosso e un sole color arancione: il sole si oscura, si dissolve e si trasforma in un remoto e desertico cavaliere solitario subito disarcionato da una fucilata.

A questo evento capitale nel firmamento del film western se ne aggiunge un altro di ordine ideologico: la crisi del manicheismo ingenuo che si afferma a partire da *Il buono, il brutto e il cattivo.* Crisi alla quale bisogna assegnare lo statuto di un discorso critico. Il western classico non era che l'effetto di un lavoro di rilettura e di riscrizione della storia sulla base dell'ideologia, l'una fornendo all'altra attraverso l'espediente della leggenda e della mitologia una sorta di giustificazione morale: giustificazione della storia imperialista degli Stati Uniti e delle sue istituzioni attraverso un'epopea della libertà e della realizzazione dell'individuo in stretti termini di azione e di *self fulfilment* contenuti o garantiti dalla legge. E' soprattutto in ragione del rifiuto di riaffermare questa giustificazione morale e ideologica che l'assenza più clamorosa nel West di Sergio Leone è quella degli indiani (da notare che *C'era una volta il West,* dopo i titoli di coda, si conclude con il seguente avvertimento: « La produzione ringrazia il consiglio delle tribù Navajo per l'ospitalità concessa nei loro territori dell'Arizona e dello Utah »). Nei western di Leone non abbiamo tanto un'ideologia o una storia ma il prodotto finito di entrambe: una retorica. Di più: un esercizio di *lettura* (e di ri-scrittura) che prende il posto una volta gestito dalla *leggenda.* Nulla illustra meglio questa messa in volume, nello spazio della lettura e della ri-scrittura, che il ricorso a un elemento di punteggiatura tipicamente cinematografica come il rovesciamento di immagine (due volte ricorre nel cinema di Leone: la prima ne *Il buono, il brutto e il cattivo,* al momento di passare dalla scena in cui Tuco e il Biondo si spartiscono la taglia — « tu rischi, io taglio » — a quella immediatamente successiva in cui vediamo Tuco con un nuovo cappio al collo; la seconda in *Giù la testa,* al momento di passare dalla scena in cui Juan salta dal carro-bestiame e va a finire tra le braccia dei *peones* che lo acclamano e lo portano in trionfo come un eroe della rivoluzione — vedi il p. n. 1080 della descrizione piano per piano del film — a quella in cui si accede al quartier generale di Santerna — vedi il p. n. 1081), il quale più di ogni altro si presta a stabilire un'associazione o somiglianza tra il fotogramma e la pagina di un libro, di un volume che si tratta di leggere e sfogliare, o come il « prossimamente » che Leone ha personalmente realizzato in occasione dell'uscita di *Giù la testa.* Questo « short » si compone di una serie di immagini del film che si rovesciano dando luogo a quella successiva, come se il testo della « presentazione » fosse il corpo di un album o di un libro di fotografie che viene sfogliato, voltando una pagina dietro l'altra, sotto gli occhi dello spettatore. Tra le immagini della « presentazione » figura anche una fotografia di Sergio Leone, impegnato nella lavorazione di *Giù la testa.* Leone non solo scrive, o ri-scrive, ma anche si iscrive. Vale la pena notare che il fischio che si sente all'inizio di *Per qualche dollaro in più* è di Leone, il quale non solo *ci* parla (o meglio: fa parlare i suoi film) ma anche *si* parla (come succede nel caso delle figurazioni e delle apparizioni di Hitchcock nei propri film).

Non è un caso che Leone abbia scelto il western come soggetto di questo lavoro di (ri)lettura, (ri)scrittura e messa in volume: come ha detto Jean-Luc Godard il western è il genere cinematografico più cinematografico di tutti. E' per questo che ogni tentativo di metterlo in causa si fa risentire su tutti gli altri. Prendere di mira il western, le sue figure, le sue situazioni canoniche, i suoi luoghi comuni, i suoi mitologemi e le sue strutture significa, prendere di mira l'intero arco del cinema classico. Del resto, anche all'interno del cinema classico non mancano esempi di intrecciatura e contaminazione del western. Il western di Raoul Walsh *Gli amanti della città sepolta* (Colorado Territory, 1949) non è che il « remake » di un suo « thriller » precedente: *Una pallottola per Roy* (High Sierra, 1941). *Tre contro tutti* (Sergeants Three) di John Sturges fa apertamente il verso a *Gunga Din. Winchester 73* di Anthony Mann con la sua struttura avvolgente e circolare ricorda stranamente *La ronde* di Max Ophüls. *L'occhio caldo del cielo* (The Last Sunset) di

Robert Aldrich si basa su un curioso sincretismo tra il western e l'antica tragedia greca. *Duello al sole* (Duel in the Sun) di King Vidor è un western rusticano caratterizzato dalla *démesure* degli scenari baroccheggianti di Joseph von Sternberg. *I dannati e gli eroi* (Sergeant Rutledge) di Jon Ford sfuma sempre di più verso il film giudiziario-poliziesco. *L'oltraggio* (The Outrage) di Martin Ritt non è che l'intellettualistico « remake » di *Rashomon* di Akira Kurosawa. *Notte senza fine* (Pursued) di Raoul Walsh ha l'impianto dei film psicanalitici. *La notte dell'agguato* (The Stalking Moon) di Robert Mulligan fa venire in mente i film dell'orrore. *L'uomo senza corpo* (Curse of the Undead) di Edward Dehn convoca un Vampiro nel Far West: alla fine il cattivo che succhia il sangue della bella eroina è ucciso da un pastore protestante con una pallottola crociata. *La belva* (Track of the Cat) di William A. Welman sembra ricalcato su *The Leopard-Man* di Jacques Tourneur. Per non parlare poi dei western umanitari, crepuscolari e critici di Delmer Daves, Burt Kennedy, Sam Peckinpah e Monte Hellman.

Ma il sistema delle intrecciature, delle contaminazioni, degli innesti e delle referenze intertestuali dei western di Leone ha un altro funzionamento. Tutto si svolge in questi film come in virtù dell'alternanza di due ordini del discorso e ognuno di questi possiede principi di organizazzione propri (la sua sintassi), la sua tematica, il suo livello di realtà (che non è tanto quella che risulta dalla presa diretta del « reale », ma quella di un genere, una intera tradizione cinematografica, un testo globale: il solo ad aver conosciuto una diffusione mondiale, il western). E' in base alle permutazioni che fanno accedere da un ordine all'altro che si ristabilisce la continuità del racconto, operante tra i due discorsi eterogenei una linearizzazione relativa, facendo l'uno da pausa musicale, effetto di ritardamento, *surplace* dell'altro. Si tratta dunque di trans-posizioni che connotano i due ordini del discorso di una appartenenza reciproca. Regolando allo stesso tempo anche la differenza, preservandone l'autonomia sintattica e riducendo il carattere di artificialità delle intrecciature e delle permutazioni (nessun effetto di straniamento nel cinema di Leone; la convenzione non viene denunciata, viene ecceduta e la fascinazione ne viene raddoppiata). Si noterà che in opposizione alla finzione principale, le sequenze dall'aspetto digressivo sono in gran parte tenute sospese. E ciò che viene tenuto sospeso non va imputato all'evidenza e alla ricerca di un senso nascosto che dovrebbe rivelarsi od affermarsi, ma all'emergenza di un senso sospeso e contrastato. Inoltre, il carattere digressivo di questi apporti intertestuali, anche se autorizza tutta una serie di eccedenze, rafforza sempre l'aspetto attivo e progressivo della finzione principale. Così, di film in film ciò che si organizza non è niente altro che il lavoro di questi due discorsi, lavoro di cui si può dire che l'accento non viene mai messo su ciò che vorrebbe dire il gioco, il segreto di un messaggio e l'inerzia di una situazione referenziale. L'accento viene messo sul gioco stesso, o piuttosto sul gioco come scrittura gestuale, spazialmento geroglifico ed ideogrammatico da leggersi nelle relazioni che stabilisce verticalmente rispetto alla linea narrativa principale.

In una economia della scena, lo statuto del referente è quello di essere d'acchitto destinato a scomparire. La scena è infatti costruita per rappresentarlo: ma se un'altra scena (qui la scena filmica, in cui il referente è dato da un'intera scenografia, un genere e una tradizione) la ridefinisce come scena, essa riscrive necessariamente ogni referente come istanza simbolica, gioco e simulacro. Di qui la necessità di un mimodramma, di una mimica e di una pantomima (nella sceneggiatura originale di *C'era una volta il West* mimica e pantomima sono termini che ricorrono di frequente: nella maggior parte dei casi esplicitamente associati al gioco sessuale), di un modello scenografico e di un pre-testo drammatico che stiano a suscitarle, in una sorta di doppio gioco (si ricordi che la strategia del doppio gioco risulta centrale nel cinema di Leone, così legato a tutta una serie di effetti di esca, abbaglio, doppio bersaglio, trappola, dissimulazione): « entrismo » « tu dall'interno, io dall'esterno », ecco la linea strategica che il Monco propone al Colonnello Douglas Mortimer in *Per qualche dollaro in più*; o stratagemma generalizzato cui non sfugge nemmeno l'immagine e che costituiscono la motivazio-

ne dominante dell'organizzazione della finzione narrativa. Nel *Grande Sonno* (The Big Sleep) di Howard Hawks, Philip Marlowe (Humphrey Bogart) e Vivian Sternwood (Lauren Bacall) credevano di discutere di corse di cavalli ed invece discutevano le tattiche dell'atto sessuale, esemplificando così la trasgressione, il sordo antagonismo e il cinismo che il film « nero » opponeva agli interdetti del Codice Hays. Clamorosa stupidità di una organizzazione repressiva della cultura da una parte; spregiudicata e bizantina manomissione della censura dall'altra. Nelle « horse-operas » (del resto tra le stravaganze dei Bizantini va considerata quella di legare alle corse di cavalli l'insieme dell'attività pubblica) di Sergio Leone questa tattica, strategia o *politica* non corrisponde più al progetto di far leggere tra le righe qualcosa che può essere detto soltanto in maniera ambigua, contorta o elusiva, ma a una sovradeterminazione significante in base alla quale *tutto,* gesto o movenza dei figuranti, dettaglio del *décor,* piega della finzione, tema musicale viene offerto o consegnato allo spettatore.

Cimitero

« Voi che passate su questa collina isolata, fermatevi e pregate, non piangete per noi che abbiamo raggiunto così presto la nostra ultima dimora, la coperta per sudario, la sella per cuscino, gli stivali ancora ai piedi », così i versi del cantastorie per i morti di Boot Hill (= collina degli stivali, con allusione alla banalità quasi quotidiana nel West della morte violenta)[11], il famoso cimitero non lontano dal non meno famoso O.K. Corral. La morte violenta è nel West moneta corrente. Si ricordi la didascalia che apre *Per qualche dollaro in più*: « là dove la vita non aveva nessun valore, la morte aveva il suo prezzo... ». Essa non risparmia nessuno, né uomini né animali. El Indio spiaccica uno scarafaggio, l'irlandese di *Giù la testa* strozza un gallo e piazza una pallottola nella fronte di quello che era stato il suo migliore amico, Juan schiaccia un pidocchio tra le dita e giustizia il Governatore, El Indio e Frank uccidono dei bambini. Tra le numerose carcasse che figurano ne *Il buono, il brutto e il cattivo* non mancano immagini della morte strappate ad un bestiario in decomposizione (vedi la traversata del deserto). Il Dottor Villega ha cura della salute dei suoi cmopagni e più tardi ne provocherà la morte. Il piccolo Chulo chiede di continuo l'approvazione al padre, Juan, in vista di tutta una serie di ammazzamenti differiti. Il passato dell'Uomo dall'armonica, per quanto lacunoso, è inconfondibilmente cosparso di morti di cui non riesce a dimenticare i nomi. Quando Frank gli chiede chi è, risponde: « Dave Jenkins ». Ma anche Frank ha buona memoria: « Dave Jenkins è morto molto tempo fa ». L'Uomo dall'Armonica non si scompone e sgrana un altro nome: « Calder Benson ». Sul volto di Frank appare una smorfia: « Il *tuo* nome. Benson è un altro morto ». In seguito, nella hall dell'albergo di Flagstone, Frank gli richiede come si chiama. Ma la risposta è sempre la stessa: « Jim Cooper... Chuck Youngblood... ». E Frank: « Altri morti ». *Il buono, il brutto e il cattivo* incomincia con un duello a morte in una « ghost-town » (= città fantasma), come succede in *The Law and Jake Wade* di John Sturges, in cui i morti dimenticati della città fantasma diventano gli unici testimoni di una sparatoria tra due esseri viventi.

Per un pugno di dollari dispone di un prologo in cui si vede una sorta di « fool » shokespeariano sbeffeggiare l'ombra della morte. Il personaggio più industrioso del

[11] Il gergo della gente del West era pieno di allusioni del genere. Un impiccato veniva comunemente chiamato "human fruit" (= frutto umano, con allusione al fatto che penzolava da un albero). Di un impiccato si diceva anche che era stato "hung to dry" (= steso ad asciugare) o che aveva avuto un attacco di "hemp fever" (= febbre di canapa, con allusione al materiale di cui era fatta la corta). Si potrebbe dire che il trucco escogitato dal Biondo e da Tuco per incassare la stessa taglia non è che la presa alla lettera di questa espressione gergale. In realtà, Tuco non fa che subire tutta una serie di questi attacchi febbrili.

film è un becchino e il primo atto di Clint Eastwood, dopo il suo arrivo in città, consiste nell'ordinare tre bare. Brutalmente pestato da Ramon e dalla sua banda, riesce a mettersi in salvo nascondendosi dentro una bara, dalla quale assiste a una strage (la fessura del coperchio sollevato ha la stessa funzione delle fessure dalle quali i protagonisti di *Giù la testa* assistono a tutta una serie di uccisioni, estendendo l'esercizio del « voyeurismo » dalla sfera del sesso a quella della morte, dal corpo al cadavere) [12]. Due soldati morti vengono usati come esca e collocati contro la pietra tombale di un vasto cimitero. Ne *Il buono, il brutto e il cattivo* una pariglia di cavalli impazziti e senza guida trascina per il deserto una diligenza alla deriva con il carico di morti, come la nave di Nosferatu o quella dell'Olandese Volante. Il tesoro giace sepolto dentro una bara nel cimitero di Sand Hill. Quando la cassa sbagliata viene aperta, abbiamo la visione di uno scheletro. Sentenza, colpito a morte durante il duello finale, va a finire dentro una tomba. Al soldato senza gambe cui Sentenza chiede informazioni se ne aggiunge un altro: quello senza un braccio che fa dell'ironia sul valore della testa di Tuco, sulla quale pesa una taglia di tremila dollari. E Tuco gli ribatte: « E a te per quel braccio quanto t'hanno dato? ». Nella scena della missione-ospedale si vedono corpi bendati e straziati dalle ferite. Il comandante del campo di prigionia nordista di Betterville ha una gamba in cancrena. Tuco e il Biondo trasportano le casse di dinamite con le quali far saltare in aria il ponte servendosi di una barella dalla quale hanno cacciato senza troppi complimenti un soldato ferito. In somma: i personaggi di Leone non solo vivono perennemente a contatto con la morte e con le sue figurazioni, vi tergiversano e la dispiegano con astuzia (la lotta per la sopravvivenza costituisce infatti la loro motivazione dominante). Quelli che vi soccombono lo fanno spesso cooperando alla propria disfatta. Per una Jill che si lascia possedere da Frank (« piccola sgualdrina, faresti proprio tutto pur di salvarti? ») c'è un John che sembra tortuosamente compiacersi di mettere in pericolo la propria vita (il suo è un umanesimo alla Saint-Exupery, solo che invece degli aeroplani ci sono le locomotive che volano e si incrociano nella notte) o un Cheyenne che non ha tenuto conto del « hide-out gun » di « Mister Ciuf Ciuf ».

Nel western classico il cimitero è l'emanazione della comunità nascente che istituisce i tabù e gli interdetti sui quali si fonda. Così a Boot Hill, il cimitero sul quale si apre *Sfida all'O.K. Corral*, non venivano sepolte che le vittime dei duelli e delle risse. I cittadini morti cristianamente e in maniera più decorosa avevano un loro cimitero. Né la discriminazione si fermava a questo punto. Come mostra *I magnifici sette* (The Magnificent Seven) di John Sturges, non mancavano i morti maledetti per il colore della pelle (Yul Brynner che si occupa di seppellire il corpo del negro). Ai margini di un pista la tomba è la prima testimonianza di un passato non troppo remoto e della storia che si scrive a poco a poco. Soltanto in casi eccezionali i cadaveri vengono lasciati agli avvoltoi. come succede nell'*Ultima carovana* (The Last Wagon) di Delmer Daves. Il colono afferma la propria presenza cacciando sempre più indietro gli Indiani, e la tomba di uno dei suoi è il sigillo definitivo della presa di possesso della terra (si ricordi il capo indiano Scar [13] che rapisce la bambina bianca di *Sentieri selvaggi* proprio sulla tomba di un familiare). Il paesaggio del West è costellato di piccoli cimiteri familiari attigui alle abitazioni dei coloni, come si vede in uno dei western americani più fedeli alla realtà storica, *Sfida nell'Alta Sierra* (Guns in the Afternoon) di Sam Peckinpah, in cui il personaggio del padre si reca ogni giorno a pregare sulla tomba della moglie.

[12] Questo accostamento risulta anche dal senso di pudicizia nei confronti della morte da parte di Cheyenne, il quale dirà all'Uomo dell'armonica: « Vattene. Non mi va che mi guardi mentre muoio ». Tale pudore va poi associato alla smorfia di disgusto di Tuco nel vedere il corpo di Shorty penzolare dall'albero.

[13] Nell'edizione italiana del film il capo indiano si chiama Scout. Da notare che in inglese "scar" significa cicatrice.

Nel West di Leone (come era successo per la legge, le banche [14], i treni e il bestiame) non c'è traccia di questa fiducia ingenua nella funzione civilizzatrice dei cimiteri e del culto dei morti. La devozione si trasforma in profanazione. E' per questo che le bare ospitano tesori rubati e pistoleri, che il cimitero diventa teatro di sparatoria. Del resto, anche in un memorabile quanto poco comune western americano, *La frustata* (Backlash) di John Sturges, si vedevano alcuni bianchi dissotterrare i loro morti per sordidi motivi: [15] una certa cicatrice permette l'identificazione di un cadavere collegato alla vicenda dell'oro rubato. Inoltre la profanazione si estende fino a comprendere la chiesa. Il Colonnello Douglas Mortimer si fornisce una rispettabile falsa identità vestendosi completamente di nero, leggendo la Bibbia e facendosi chiamare « Reverendo ». Nello stesso tempo fuma la pipa e fa suonare il segnale d'allarme del treno su cui sta viaggiando per farlo abusivamente fermare a Tucumcari, ove mettere le mani sul ricercato cui sta dando la caccia. Il Biondo viene definito da Tuco come il suo « Angelo Custode ». Il fratello di quest'ultimo, Padre Ramirez, è denunciato come un inetto e un vigliacco. El Indio sceglie come nascondiglio una chiesa, espone il piano dell'assalto alla Banca di El Paso salendo in cima a un pulpito e ricorrendo alla « parabola del falegname ». Il sogno di Juan di svaligiare il Banco Nacional de Mesa Verde evoca un altare e un'immagine del Paradiso. El Indio incomincia a diffidare del Monco dopo che questi ha colto (sparando) le mele dall'albero: ultima reincarnazione della Mela Traditrice. John viene paragonato a San Jacinto e l'Uomo dall'armonica a Giuda Iscariota. La nitroglicerina all'acqua santa [16]. Jill si rivolge tra sé al marito morto con queste parole: « Beh, che Dio ti abbia in gloria, McBain, anche se avrà il suo da fare a strapparti alle zampe del diavolo ». Il Biondo assiste un soldato morente in una cappella scoperchiata da una cannonata e, dopo che questi è morto, gli ruba il « poncho ». Una croce funge da sgabello pericolante sotto i piedi di Tuco con il cappio al collo e le mani legate dietro la schiena. Il prelato di *Giù la testa* non è meno laido degli altri occupanti il carrozzone, oggetto dell'assalto della banda di Juan. Senza contare le numerose volte in cui Tuco e Juan si fanno il segno della croce e quelle in cui nella colonna musicale dei varî film si fanno sentire organo e campane.

Ma la presenza delle figurazioni della morte e di questi elementi tipicamente cattolici non deve portarci ad assimilare i western di Leone alla stragrande maggioranza delle opere del western italiano, fortemente connotate in senso cattolico: Trinità, Alleluja, Camposanto, etc. Nel western americano la storia era quasi totalmente assorbita nel tempo senza prima né dopo del mito [17]. Non poteva allora, a rigore, sussistere se non sotto forma di anticipazione o di ripetizione, in base al modello della storia intesa teleologicamente come sviluppo continuo e lineare di un germe preesistente e del dopo preformisticamente contenuto nel prima. Ora, un tale assorbimento non era possibile (o tollerabile da parte dello spettatore) se

[14] Nel cinema di Leone sembra che ci sia un solo banchiere degno di questo nome: il Signor O'Leary di **C'era una volta il West** (previsto in sede di sceneggiatura il personaggio è stato poi eliminato a seguito dei numerosi tagli apportati al film). Ma a pensarci bene, secondo la sceneggiatura originale, anche le funzioni di questo banchiere sono abbastanza curiose. La già riscontrata assenza del Capitale suscita qui un'altra sostituzione: il sogno bislacco (dall'investimento). Infatti il Signor O'Leary si pone come il semplice custode del documento che rappresenta il « grande, grande splendido sogno » di Brett McBain. Ancora una volta, anche se la banca non ha lo statuto di una roccaforte, ha come sola funzione quella di riservare un cassetto ove riporre la traccia di un sogno stampalato.

[15] A volte nel western classico possono essere gli Indiani a profanare le tombe dei bianchi, come si vede in **Comancheros** di Michael Curtiz. Questa profanazione ha allora il senso della cancellazione di un segno della presa di posseso della terra da parte dei coloni invasori.

[16] Del resto, anche il simulacro di stazione, in una scena soppressa di **C'era una volta il West**, viene paragonato a una cattedrale: una cattedrale costruita dai banditi e pistoleri.

[17] Il ricorso al mito nei western di Leone ha invece tutt'altro genere di funzionamento. Funziona come risorsa dell'azione e referenza intertestuale. Leone ha ragione di dire che « il western è l'**Odissea** dei tempi moderni », almeno per quanto riguarda il suo. Da notare, tra l'altro, che la molla dell'azione dei suoi eroi è spesso costituita da una relazione simile a quella che c'è tra Achille e Patroclo.

non nella misura in cui il film giocava sul già-noto servendosene come di un fattore di misconoscenza. Ed era la forza già costituita del mito (da mettere in relazione al concetto freudiano di *fausse réconnaissance*) a permettere non soltanto di riprodurlo, ma anche di riorientarlo. Era la conoscenza globale del destino del West (come risulta dall'idealismo della predestinazione nel film a episodi *La conquista del West*) a permettere, pur ridicendolo, di passarlo sotto silenzio. In quanto non si trattava tanto di costituire un mito *ex-novo* (il mito del West è un mito pre-cinematografico) ma di negoziare la sua riattualizzazione (il mito del West è un mito diffuso a livello mondiale soltanto grazie al cinema) in quanto giustificativo morale e fattore di acciecamento, e ancora di più di sfrondarlo dalle sue radici storiche per liberarne il senso universale ed eterno. Il film western non stava soltanto a mostrare l'inevitabilità di un certo processo (asse teleologico), ma anche che soltanto ciò a cui lo si mostrava predestinato merita l'eternità (asse teologico). La fissità dei *décor,* la resistenza al cambiamento e la mancanza di sviluppo del West di Leone vanno imputate, invece, al processo inverso: rifiutare ogni valorizzazione in termini di esemplarità ed universalità, e quindi teleologici o teologici. Ed è all'interno di questa problematica che va inteso il ruolo delle referenze cattoliche e delle profanazioni di cui queste sono oggetto, senza contare che anche lo spettatore vi viene risucchiato, come risulta dalla ripresa in soggettiva dalla bara (il riferimento immediato questa volta è *Vampyr* di Dreyer) durante il funerale di *C'era una volta il West.* Figurazioni della morte, cimiteri, chiese, profanazioni, trasgressioni e coinvolgimenti fanno parte di uno stesso circuito. E ciò che sta al centro di questo circuito consiste tanto nel mostrare ciò che il western classico occultava quanto nell'esagerare ciò che esso mostrava.

Ballo

Nei film di John Ford la scena del ballo è una figura obbligata. La sua funzione è quella della messa in gioco di un rituale che mima un'armonia ideale e solo apparente, che di fatto è ben lontana dal regolare i rapporti sociali del gruppo o della comunità che vi prende parte. E' per questo che nei film di Ford si assiste ad una distruzione reiterata di questo simulacro di armonia: mediante l'introduzione di un elemento estraneo, traumatico, o violento che insorge e l'interrompe (si ricordi il ballo al forte nel *Massacro di Fort Apache,* la cerimonia nuziale in *Sentieri Selvaggi* e la sagra paesana di *Alba di gloria*).
Nei western di Sergio Leone non c'è bisogno di provocare il congiungimento e la irruzione della violenza nelle figurazioni del ballo, nelle movenze di una cerimonia, nello svolgimento regolare ed armonioso di una festa. Essi sono già da sempre inestricabilmente relati, come in un elettrizzante corpo a corpo, in uno *chassecroisé* distruttivo e sanguinoso. Nulla illustra meglio questa relazione dei preparativi delle nozze di Brett McBain, in *C'era una volta il West.* Dapprima vediamo McBain andare a caccia in compagnia del figlioletto Timmy. Due pernici sono uccise. Il piccolo subisce il fascino della violenza e spara contro una pernice con la mano, schiacciando un grilletto immaginario. Poi i due ritornano a casa. Tutto è pronto per la festa. Manca soltanto la sposa. McBain chiama l'altro figlio, Patrick, perché si spicci ad andarla a prendere alla stazione: « Arriverai tardi e vostra madre non troverà nessuno alla stazione ». Patrick sputa sul fazzoletto con il quale si sta lustrando gli stivali: « Nostra madre è morta sei anni fa ». Così l'idea della morte viene introdotta una seconda volta, accompagnata da quella della violenza (McBain replica con un ceffone). Ma tutto questo processo si chiarirà meglio più tardi, al momento dell'arrivo di Jill, la sposa, la Vedova. Quando i preparativi di nozze hanno ormai ceduto il passo ai preparativi di un funerale. Ci si accorge allora che il ballo, le cerimonie, i riti pubblici e collettivi, i massacri, le effrazioni vilente, le violazioni, le torture, le esecuzioni sommarie, i duelli, gli agguati e le imboscate fanno parte di un medesimo circuito.

Le fucilazioni di *Giù la testa* hanno la sanzione di un'etichetta che nemmeno una pioggia torrenziale riesce ad intaccare, Frank e i suoi uomini attraversano lo spiazzo della fattoria di McBain con un incedere che ricorda più una danza macabra che un volgare omicidio su comando. I duelli a morte avvengono sempre entro una sorta di cerchio magico, pista da ballo circolare, anfiteatro, scena. La strage dei ribelli nelle grotte di San Isidro, in *Giù la testa,* è avvenuta in uno scenario che iconograficamente e liturgicamente ricorda il Presepe. Da notare inoltre che gran parte delle uccisioni di *Giù la testa* sono intravviste dalla fessura tra due assicelle di legno di una palizzata o della paratìa di un carro ferroviario (con un gioco di *cache* che concorre, se possibile, ad ostentarne ancora maggiormente la pura consistenza spettacolare) [18].

Già in *Vera Cruz* di Robert Aldrich si assisteva ad una scena in cui Gary Cooper e Burt Lancaster sparacchiavano per far divertire la corte di un Massimiliano di Asburgo estasiato da tanta destrezza. In questa scena si assisteva allo sposalizio tra le armi e gli scenari sontuosi, tra una prodezza balistica e il codice di comportamento di un veglione principesco. Leone è andato più in là. Se in John Ford il ballo ha la funzione di mimare un'armonia ideale, il suo balletto di morte non contempla nessuna cauzione o garanzia (nemmeno quelle che potrebbero derivare da una sorta di sublimazione estetica: *mise à mort = mise en scène*). Le figure che assumono i protagonisti di questa danza macabra non si subordinano a nessuna significazione preliminare, a nessun ideale prefissato, a nessun risarcimento a posteriori (come è noto il cinema americano non ha mai escluso, emarginato o sottoposto a censura la violenza; la sua strategia era ben diversa: consisteva nel mostrarla in vista di una sua subordinazione ad un ordine superiore che stesse a sancirla e a garantirla, quello della Legge da riaffermare, tutelare o addirittura stabilire *ex novo*). E' per questo che la violenza ritualizzata dei film di Sergio Leone può apparire *eccessiva,* intemperata, patologica. Essa si risolve infatti in puro dispendio gestuale, in una strategia di ostentazione dello spazio e di dilatazione del tempo. Il sistema della violenza è ciò che sutura l'organizzazione della finzione narrativa di ogni singolo film, la finzione totale non esistendo mai che come articolazione di digressioni successive. La violenza gestuale è ciò che riempie queste digressioni (il che comporta che talvolta la finzione narrativa possa essere *lacunosa*). Il cinema di Leone potrebbe essere posto sotto il segno di un disco giallo: quello del sole come quello del dollaro. Ed essi non starebbero ad esprimere che altrettante vicissitudini di un unico ed interminabile *sacrificio* (come nelle religioni delle civiltà precolombiane in cui la stessa immagine del sole si poneva come equivalente di un sacrificio). Sacrificio che si specularizza al cospetto del disco giallo del sole e che si pone come « l'affermazione di una terribile e d'altra parte ineluttabile necessità » se messo in relazione a quello del dollaro.

Prima di ogni grande prova nel cinema americano classico ha luogo una pausa la cui funzione è quella di installare un'attesa che permetta il ricostituirsi della drammaticità. Nei film di Sergio Leone non si ha una totale e perfetta adeguazione a questo codice: la convenzione viene ecceduta. E la necessità di far passare sul conto del codice (tensione/pausa/tensione) la lacunosità di determinate informazioni (vedi il lunghissimo primo piano di Juan nelle grotte di San Isidro) sta a testimoniare l'ultima forma di violenza: quella del film. Se il ballo per Leone è un balletto di morte, nel suo cinema ogni colpo di manovella è un colpo di mano.

18 Anche il **cadrage** dell'immagine svolge spessissimo un gioco di **cache.** E' per mezzo di questo gioco che si assiste ad uno straordinario **morcellement du corps** dei vari personaggi (si pensi all'enorme numero di primi piani, primissimi piani e dettagli che caratterizzano il **découpage** dei film di Sergio Leone). E questo **morcellement** non è altro che uno dei tanti colpi di mano del film. Il più violento, forse.

Duello

Il duello a morte finale è così radicato alla tradizione del western classico che non lo si può evitare nemmeno quando rischia di dare l'impressione di un supporto inutile: come succede alla fine di *Ombre rosse* di John Ford, quando Ringo Kid (John Wayne) affronta i fratelli Plummer nelle strade di Lordsburg. Il fatto è che se ogni duello a morte si risolve con un '*impiombatura*, questa impiombatura funge da *sigillo* di ogni opera iscritta nel solco del genere western. Tra le costanti tematiche e strutturali reperibili non solo nel western classico ma anche nel cinema classico americano (già si è detto della posizione centrale del western), infatti, possiamo notare le seguenti: tutti i personaggi possono essere compresi in un rapporto antagonistico che si risolve nell'eliminazione degli uni da parte degli altri; questa eliminazione dipende dal fatto che i primi vengono scacciati da parte dei secondi da un quadro unico di cui si disputano il possesso (un territorio, una comunità, una *scena*): il terreno di questo scontro, la posta messa in gioco vengono quasi sempre definite come valori, inalienabili allo stesso titolo delle istituzioni di cui costituiscono il supporto scenografico (la casa, la famiglia, il forte, la città, etc.). Molto schematicamente si può dire che la tematica della finzione hollywoodiana (quella del western, in particolare) si riferisce direttamente alle contraddizioni dominanti tra le pratiche economiche e i sistemi ideologici della società americana (la pratica concorrenziale, l'ideologia della libera concorrenza e l'umanesimo ingenuamente egualitario che sutura il tutto) e che essa risolve queste contraddizioni al livello dell'immaginario, spostandone il campo di emergenza (per esempio: dalla società all'impresa, dalla famiglia alla coppia), sottoponendole all'esercizio di una rimozione incessante e all'affermazione della comunità ideologica di tutti i figuranti. Ciò non è privo di conseguenze: tutti i figuranti possono occupare la stessa posizione all'interno di uno stesso piano (vale a dire, avere diritto allo stesso ordine di presenza), condividere lo stesso piano (essere collettivamente presenti), corrispondersi da un piano all'altro (gli uni e gli altri si vedono, si guardano e si comprendono in una stessa maniera, costituendo fittiziamente una stessa comunità *oculare* garantita dall'*osservanza* della continuità spaziale e temporale), disputarsi il possesso, il dominio e il commercio di tutto questo sistema *fotologico* e *fotogenico*, dato che le determinazioni morali degli uni e degli altri sono reperibili a *vista*, figurate una volta per tutte dalla personalità fisica degli attori, dai minimi tratti del comportamento dei figuranti [19]. Nessuna frase riassume meglio questa problematica della seguente affermazione di Budd Boetticher: « Mi interessano più i personaggi delle idee che sostengono, le idee traspaiono in tutta naturalezza, dopo. Non mi interessano le cause sostenute dalla gente, ma ciò che fa per sostenerle » [20]. E non c'è luogo cinematografico più adatto a rappresentarla e a riassumerla di quello del duello a morte.
Tutte queste osservazioni sono valide per il cinema classico americano, e soprattutto per il western classico. La domanda che ora si pone è: che cosa succede invece del duello a morte nei western di Sergio Leone, per i quali l'attributo del classicismo non è più pertinente? Una prima osservazione. Capitale. Nei western di Leone il duello a morte è un luogo centrale, costitutivo, che suggella il tutto. Ciò è da mettersi in relazione alla labilità e all'instabilità della legge: il duello a morte si pone quindi come l'atto violento che scandisce l'ambigua libertà di eroi non garantiti da nessun ideale o valore inalienabile, esclusi dalla comunità, privi di fiducia nelle istituzioni, sempre in difetto rispetto a un progresso che essi rifiutano per fatalismo, per cinismo e per una sorta di pigra e dolente auto-coscienza, scevra da ogni forma di entusiasmo nella Verità. Non solo Sergio Leone ha

[19] Per questa analisi si veda « Un discours en défaut » di Jean-Pierre Oudart, in « Cahiers du Cinéma » n. 232, Paris, octobre 1971.

[20] Cfr. « Cahiers du Cinéma » n. 157. Cit. da Eduardo De Gregorio in « Cahiers du Cinéma » n. 233, Paris, novembre 1971 (recensione di **A Time for Dying** di Budd Boetticher).

sostituito la messa in *volume* del suo esercizio di lettura e di scrittura (così intimamente legate alla stessa nascita di un cinema tra i più moderni e radicali, la cui definizione meno approssimativa ci sembra essere quella di *cinema critico*) alla lettera dispiegata e prescritta una volta per tutte che troneggia sulla *Tavola* della Legge (sulla Scrittura, quindi, secondo l'asse teologico e teleologico che abbiamo visto sorregere l'impalcatura del western classico). Ha anche sostituito la *circolarità* del luogo o scenario in cui improrogabilmente si svolge il duello a morte alla *linearità* del western classico (che nulla raffigura meglio della fatidica Main Street spopolata dai varî « gunfighters » che vi si avvicendano, si avventurano, si affrontano e si eliminano, tra refoli di vento, il sole a picco, il fiato trattenuto, le mani contratte sulle Colt, in un focolare di sguardi pietrificati, già pronti all'acciecamento che sta per compiersi) e alla mancanza di profondità, di contraddizioni e quindi autentici contrasti di un cinema, perennemente pacificato in se stesso, o almeno nel suo progetto originario e fondatore. Nel cinema di Leone infatti la figura del duello non dispone del solo attributo della circolarità (che a sua volta tiene il luogo di una linearità tenuta in sospetto quanto continuamente rifiutata), l'attributo che deriva dallo spazio circolare di quella stessa *toreada* che vediamo compiersi di film in film in questo stesso spiazzo che non bisogna esitare a chiamare anfiteatro, scena, cerchio magico, ruota della fortuna, arena, bersaglio, roteare di *muleta,* condizione di una *veronica* che ci assicura che gli eroi andranno alla morte quasi pattinando, volendo morire « in bellezza ».
Panorama. Ostentazione dello spazio. Dilatazione del tempo. Affermazione di una autonomia totale: piani alternati di Frank che girando intorno all'Uomo dall'armonica percorre visibilmente più di quanto non richieda la distanza reale. Tragitto di una figura centrale del codice cinematografico la cui traversata non ha altra giustificazione di quella di riappropriarsene e di produrvisi in un semplice dispendio gestuale. Ma se da una parte la figura del duello a morte finale nel cinema di Sergio Leone va ascritta alla traversata di un codice di cui vengono finalmente tratteggiati la chiusura, l'esaurimento e la riduzione, dall'altra la vediamo iscriversi in una scena dalla struttura fugata, composita, dialettica, pluri-articolata. L'enciclica cede il passo all'enciclopedia. Nulla sfugge, tutto è iscritto, compresente, nello stesso piano, sullo stesso piano. E questa messa in prospettiva, questa messa « in abisso » la vede *a latere,* di fianco o di sbieco rispetto ad un'altra scena, la scena storica, l'avanscena o il retroscena in cui non solo si costruisce la Ferrovia ma anche la Storia. Abbiamo qui un'altra referenza (non a livello tematico o narrativo, ma a livello stilistico) al cinema giapponese. Tutto ha lo stesso peso, la stessa incidenza, la stessa importanza nell'immagine, priva di un centro cui ricondurre il tutto, di una base, origine o fondamento da cui far dipendere i singoli elementi che ne definiscono la consistenza, la coesistenza, liberata da quella paranoia che vuole che ogni immagine sia univoca, unidirezionale, gerarchizzata e fissata una volta per tutte, oggetto di uno sguardo prudente e riservato, a partire dalla messa a fuoco di un prima, di un dopo, di un avanti, di un dietro, dalla evacuazione della forza, della durata, del movimento, del gioco). A titolo di esempio si prenda la sequenza del duello a morte finale di *C'era una volta il West.* Eccone la descrizione piano per piano (la numerazione che abbiamo assegnato ai varî piani è quella che risulta dalla copia personale di Leone):

1242. I LAVORI DELLA FERROVIA IN COSTRUZIONE NEI PRESSI DELLA FATTORIA DI MCBAIN. ESTERNO GIORNO.
Travelling aereo. La giuntura degli ultimi tronconi di binari da parte di una moltitudine di uomini al lavoro: cinesi, negri, bianchi. Carri che passano e che trasportano uomini, attrezzi, materiale. Questo piano è unito al precedente, in cui si vedeva Morton crollare con il capo sulla pozzanghera, da una dissolvenza sonora. A sua volta questa dissolvenza sonora non fa che provocare la giuntura del rumore della risacca del mare (*off*), nell'immaginario di Morton (« il blu del Pacifico »), ai rumori della ferrovia in costruzione.
1243. PPP dell'Uomo dall'armonica. Fuori campo proseguono i rumori della ferrovia in costruzione.
1244. Panoramica sull'arrivo di un treno.
1245. L'Uomo dall'armonica, in mezza figura, seduto sullo steccato di un « corral » della fattoria di McBain. In una mano un pezzo di legno, nell'altra un coltello. E l'Uomo dall'armonica lo intaglia, pazientemente, pigramente. Vicino a lui, appoggiata sullo steccato, la sua pistola. Attacco musicale.
1246. L'Uomo dall'armonica di quinta e, in campo lungo, Cheyenne che avanza a cavallo, tra i lavori della ferrovia inu costruzione.
1247. Cheyenne a cavallo, in mezza figura.
1248. PPP dell'Uomo dall'armonica.
1249. PPP di Cheyenne.
1250. L'Uomo dall'armonica di quinta e, in campo medio, Cheyenne che avanza a cavallo e lo supera, dirigendosi verso la casa di McBain. L'Uomo lo segue con lo sguardo. Fine musica.

1251. FATTORIA DI MCBAIN. INTERNO GIORNO.
Jill entra in casa portando due secchi con sé. Si chiude la porta alle spalle.
1252. Piano ravvicinato di Cheyenne, sull'ingresso.
1253. Piano ravvicinato di Jill che trasalisce.
1254. Piano ravvicinato di Cheyenne.
1255. Piano ravvicinato di Jill.
1256. PPP di Cheyenne: « Hai fatto il caffé? ».
1257. PPP di Jill: « Stavolta sì ».
1258. Jill si sposta all'interno della grande cucina. Prende il caffé, lo versa e lo porge a Cheyenne. Questi incomincia a berlo. Commenta: « Buono. Mia madre lo faceva così il caffé, caldo, forte e buono ». Jill va alla finestra.
1259. Jill di quinta, in piano ravvicinato, e, in campo lungo, inquadrato nel vano della finestra, l'Uomo dall'armonica, seduto sullo steccato, intento ad intagliare il pezzetto di legno. Jill: « Che sta aspettando là fuori? Che sta facendo? » Attacco musicale.
1260. PP di Cheyenne che si sta lavando la faccia: « Sta intagliando un pezzo di legno e ho idea che quando avrà finito succederà qualcosa ». Zoom avanti, fino a PPP di Cheyenne.

1261. I LAVORI DELLA FERROVIA IN COSTRUZIONE NEI PRESSI DELLA FATTORIA MCBAIN. ESTERNO GIORNO.
Frank che attraversa a cavallo lo spiazzo davanti alla fattoria. Sullo sfondo gli uomini al lavoro. Ma Frank non li degna di uno sguardo, né loro sembrano averlo notato. Frank arriva oltre il punto in cui terminano i binari, dove la terra è ancora intatta, vergine, selvaggia. Oltrepassa anche la facciata della stazione. Fino a PP di Frank.
1262. PPP dell'Uomo dall'armonica che solleva lo sguardo dal pezzetto di legno.
1263. Frank, in figura intera, a cavallo. Sullo sfondo gli uomini al lavoro. Soggettiva dell'Uomo dall'armonica.
1264. L'Uomo dall'armonica in mezza figura che lascia cadere a terra il pezzetto di legno. Lentamente richiude il coltello a serramanico e lo ripone nella tasca della giacca.

1265. L'uomo dall'armonica di quinta e, in campo lungo, in figura intera, Frank. Frank si avvicina all'Uomo dall'armonica.
1266. L'Uomo dall'armonica in mezza figura.
1267. Frank in figura intera. Soggettiva dell'Uomo dall'armonica. Frank: « Aspettavi me? ».
1268. L'Uomo dall'armonica in mezza figura: « Da molto tempo ».
1269. L'uomo dall'armonica di quinta e, in campo lungo, in figura intera, Frank che scende da cavallo.
1270. Frank di quinta e, in campo lungo, in figura intera, l'Uomo dall'armonica. Frank gli si avvicina ancora di più.
1271. Frank, vicino all'Uomo dall'armonica. Frank: « Morton diceva che non ero come lui. Ora capisco che voleva dire, lui avrebbe dormito tranquillo... ».
1272. Frank e l'Uomo dall'armonica da un'altra angolazione. Frank: « ... sapendo che da qualche parte c'eri tu vivo... ». L'Uomo dall'armonica: « Così hai scoperto che dopotutto... ».
1273. PPP di Frank. L'Uomo dall'armonica (fuori campo): « ... non sei un uomo d'affari ». Frank: « Solo un uomo ».
1274. PPP dell'Uomo dall'armonica: « Una razza vecchia ».
1275. I lavori della ferrovia in costruzione. Gli uomini al lavoro. L'uomo dall'armonica (fuori campo): « Verranno altri Morton... ».
1276. PPP dell'Uomo dall'armonica: « ... e la faranno sparire ». Frank (fuori campo): « Il futuro non riguarda più noi due ».
1277. Come 1272. Frank: « Io non sono qui né per la terra, né per il denaro, né per la donna... ».
1278. Frank e l'Uomo dall'armonica da un'altra angolazione. Frank: « Sono qui solamente per te ».
1279. PPP di Frank: « Perché so che ora tu mi dirai che cosa cerchi da me ».
1280. PPP dell'Uomo dall'armonica che si lascia scivolare lentamente giù dallo steccato: « Rischi di non saperlo mai ».
1281. Frank e l'Uomo dall'armonica da un'altra angolazione. Frank: « Lo so ».
1282. Frank e l'Uomo dall'armonica da un'altra angolazione. Scopriamo che appeso ad un chiodo infisso nello steccato c'è il cinturone dalla fondina vuota. L'Uomo dall'armonica lo prende e lo indossa.
1283. Frank e l'Uomo dall'armonica che protende la mano in direzione della pistola appoggiata sullo steccato.
1284. Frank e l'Uomo dall'armonica che prende la pistola con due dita e la lascia scivolare nella fondina.
1285. Come 1283. L'Uomo dall'armonica si sposta ed esce di campo da destra. Frank lega il cavallo allo steccato.

1286. FATTORIA DI MCBAIN. INTERNO GIORNO.
Piano ravvicinato di Jill, di quinta, che osserva dalla finestra Frank e l'Uomo dall'armonica. Jill: « Ti ho scaldato dell'acqua ».
1287. Jill raggiunge Cheyenne, allontanandosi dalla finestra. Jill: « E ho trovato anche un rasoio ». Cheyenne: « Mettilo lì, grazie ».
1288. Jill e Cheyenne da un'altra angolazione. Cheyenne: « Così mentre mi rado guardo la ferrovia, lì davanti ».
1289. Jill e Cheyenne da un'altra angolazione. La ripresa avviene dall'esterno, attraverso la finestra. Cheyenne: « Sai Jill... ».
1290. Cheyenne che guarda dalla finestra. Nel vano di essa gli uomidi al lavoro, in campo lungo. Cheyenne: « ... se fossi in te gli porterei da bere a quei ragazzi... ».
1291. Come 1289. Anche Jill guarda dalla finestra. Cheyenne: « ... tu non immagini quanta gioia mette in corpo a un uomo una donna come te, solo a vederla, e se qualcuno ti tocca il sedere fa finta di niente, lasciali fare ». Jill si ritira dalla finestra.

1292. SPIAZZO NEI PRESSI DELLA FATTORIA MCBAIN. POCO LONTANO I LAVORI DELLA FERROVIA IN COSTRUZIONE. ESTERNO GIORNO.
Frank, in figura intera, che si sposta lentamente. Da sinistra entra in campo anche l'Uomo dall'armonica. Fino a PP. di quest'ultimo.
1293. Piano ravvicinato di Frank, di quinta, e, in campo lungo, l'Uomo dall'armonica. I due si fronteggiano.
1294. Travelling aereo sui due che si avvicinano e si fronteggiano all'interno di uno spiazzo circolare.
1295. Frank e l'Uomo dall'armonica, in figura intera. Frank si toglie la giacca.
1296. Dettaglio delle gambe di Frank. In campo lungo l'Uomo dall'armonica. La ripresa avviene dal basso. Frank lascia cadere a terra la giacca.
1297. Frank in figura intera che cammina. Soggettiva dell'Uomo dall'armonica.
1298. PPP di Frank che si sposta lentamente.
1299. Panoramica sull'Uomo dall'armonica. Soggettiva di Frank.
1300. PPP dell'Uomo dall'armonica.
1301. PPP di che si sposta lentamente.
1302. PPP dell'Uomo dall'armonica.
1303. Frank che si ferma. Soggettiva dell'Uomo dall'armonica.
1304. PPP dell'Uomo dall'armonica.
1305. Proseguimento del piano n. 1303.
1306. PPP dell'Uomo dall'armonica.
1307. Frank e l'Uomo dall'armonica in figura intera. L'Uomo dall'armonica fa ancora qualche passo in direzione di Frank e fa scivolare all'indietro le falde della giacca perché tra la mano e l'impugnatura della pistola nella fondina non vi sia alcun intralcio. Fine musica.
1308. PPP di Frank.
1309. PPP dell'Uomo dall'armonica. Zoom avanti fino a dettaglio. Attacco musicale (il suono dell'armonica).

1310. INSERTO. FLASH-BACK.
Ancora una volta vediamo l'immagine di un Frank più giovane, sorridente, che si avvicina sempre di più. Fino a PP di Frank che estrae un'armonica. L'immagine da *flou* si è fatta più nitida. *Ralenti.* Il suono dell'armonica finisce e incomincia la colonna musicale del film.

1311. SPIAZZO NEI PRESSI DELLA FATTORIA MCBAIN. ESTERNO GIORNO.
PPP dell'Uomo dall'armonica. Zoom avanti fino a dettaglio degli occhi.

1312. INSERTO. FLASH-BACK.
Proseguimento del piano n. 1310. Frank: « Suona qualcosa a tua fratello ».
1313. PP di un ragazzo. Sul volto un'espressione di terrore, di fatica e di dolore. Miriadi di goccioline di sudore e di lacrime. Entra in campo la mano di Frank che con un gesto brutale e repentino incastra l'armonica tra le labbra dischiuse del ragazzo. Zoom indietro. Scopriamo a poco a poco un giovane che si sorregge sulle spalle del ragazzo. La testa del giovane è infilata dentro un cappio che penzola dalla sommità di un arco che li sovrasta. Accanto a loro Frank, i suoi uomini e i cavalli. Uno degli uomini si gode la tortura del ragazzo standosene sdraiato a terra.
1314. Proseguimento del piano n. 1312.
1315. PP del ragazzo. Sulle sue spalle gli stivali del giovane. Panoramica verticale fino a inquadrare la testa del giovane, il cappio e la sommità dell'arco.
1316. Il giovane, Frank e l'uomo sdraiato a terra. La ripresa avviene dall'alto.
1317. PPP del ragazzo che vacilla sotto il peso del giovane.
1318. PPP del giovane.
1319. Proseguimento del piano n. 1314.
1320. PPP del ragazzo.
1321. PPP di Frank.
1322. PPP del ragazzo. Il suo respiro ansimante passa attraverso l'armonica in-

castrata tra le labbra e le strappa qualche nota tormentosa che va a dissolversi nella colonna musicale del film.

1323. PPP di Frank.
1324. PPP del giovane.
1325. PP di uno degli uomini di Frank.
1326. PP di un secondo uomo di Frank.
1327. PP del giovane. Sul suo volto una maschera di orrore per la crudele tortura di cui è vittima il ragazzo.
1328. PP di un terzo uomo di Frank.
1329. PP di un quarto uomo di Frank. Affonda i denti in una mela.
1330. PP del giovane.
1331. PPP di Frank.
1332. Dettaglio degli occhi del ragazzo.
1333. PP del giovane.
1334. Il ragazzo cade in avanti. *Ralenti.*
1335. PP del quarto uomo di Frank. Stacca un pezzo di mela con i denti.
1336. PPP di Frank.
1337. Il ragazzo finisce a terra. L'armonica cade al suo, davanti a lui. Una lunghissima nota che suona come un canto funebre. *Ralenti.*

1338. SPIAZZO NEI PRESSI DALLA FATTORIA MCBAIN. ESTERNO GIORNO.
Parzialmente in campo, Frank, di quinta, e in campo lungo, in figura intera, l'Uomo dall'armonica. Fine musica. Estraggono e sparano.
1339. L'Uomo dall'armonica e Frank da un'altra angolazione. Frank compie un mezzo giro su se stesso.
1340. PPP di Frank che volta il capo da una parte.

1341. FATTORIA DI MCBAIN. INTERNO GIORNO.
PPP di Jill che trasalisce.
1342. PP di Cheyenne. Nel radersi si è tagliato.

1343. SPIAZZO NEI PRESSI DELLA FATTORIA MCBAIN. ESTERNO GIORNO.
Dettaglio della mano e della pistola di Frank. Attacco musicale. Frank cerca di infilare la pistola nella fondina ma invece gli cade a terra. Correzione di campo verso l'alto fino a inquadrare Frank in mezza figura. Frank barcolla e crolla in ginocchio. Entra in campo l'Uomo dall'armonica e gli si avvicina. Frank cade al suolo ed esce di campo. Fine musica. La ripresa avviene dal basso.
1344. L'Uomo dall'armonica e Frank a terra. La ripresa avviene dall'alto. Frank: « Chi sei? ».
1345. PPP dell'Uomo dall'armonica. La ripresa avviene dal basso. Soggettiva di Frank.
1346. PPP di Frank. La ripresa avviene dall'alto: Soggettiva dell'Uomo dall'armonica.
1347. L'Uomo dall'armonica e Frank a terra. L'Uomo si strappa l'armonica da una specie di collarino e la protende in direzione di Frank. Atttacco musicale (il suono dell'armonica).
1348. Dettaglio della mano dell'Uomo. Nella mano l'armonica. *Quell'*armonica. Frank, in primo piano, sbarra gli occhi velati per mettere a fuoco quell'oggetto luccicante che si avvicina sempre più alla sua bocca. E forse, come in un lampo, Frank ha compreso, si è ricordato, perché ora i suoi occhi si spalancano ancora di più, come se discernesse qualcosa... La mano dell'Uomo gli incastra l'armonica tra le labbra dischiuse e poi esce di campo.

1349. INSERTO. FLASH-BACK.
Il ragazzo che cade al suolo. L'armonica finisce davanti a lui. *Ralenti.* Una breve nota lacerante.

1350. SPIAZZO NEI PRESSI DELLA FATTORIA MCBAIN. ESTERNO GIORNO. Proseguimento del piano n. 1348. PP di Frank, l'armonica tra le labbra.
1351. Il volto irrigidito di Frank che ricade andando a sbattere sulla polvere. L'armonica gli cade dalle labbra. Entra in campo l'Uomo dall'armonica. Fino a PPP di quest'ultimo. Fine musica.

Come si può vedere lo statuto della figura del duello a morte è quello di un luogo che si presta a contenerne molti altri. Mentre nel western classico il duello a morte interviene al momento dello *scioglimento,* qui partecipa ad un'*intrecciatura* più ampia e generalizzata. La pluri-articolazione di cui questa figura dispone iscrive nel tempo della narrazione e in quello storico un effetto di ripetizione. L'armonica ritorna finalmente al suo posto dopo aver attraversato il film da un capo all'altro, da una stazione all'altra, da Little Corner a Sweet Water. E questa ripetizione deve essere intesa in tutti i sensi del termine: non solo in quello storico o teatrale ma anche in quello autorizzato dalla psicanalisi, e cioè come coazione a ripetere e compulsione di morte. Istanza castatrice che vuole che a un fatto di morte si aggiunga un effetto di morte. Così la scena referenziale (a seguito della chiusura dell'esaurimento e della riduzione che ne sono stati tratteggiati) si apre sul teatro dell'inconscio e sullo spazio del simbolico. Teatro o spazio in cui ha luogo di volta in volta quel minodramma che fa comunicare, con il suo doppio gioco, tramite gli effetti di supplenza, supplementarietà, luogo-tenenza, corrispondenza e ripetizione che vi iscrive, la scena storica e la scena simbolica, senza che l'una sia mai favorita o privilegiata a scapito dell'altra. Messa in scena, messa a morte e messa « in abisso » non sono che altrettante procedure di una stessa tracciatura: la tracciatura dell'imere, del « tra », dello spacco che ci fa accedere dal gioco sessuale (cui allude Cheyenne) al gioco delle contraddizioni economiche e politiche (cui alludono Frank e l'Uomo dall'armonica). Senza contare che nella sceneggiatura originale di *C'era una volta il West* la costruzione della ferrovia (l'irruzione della storia) viene apertamente indicata come una sorta di deflorazione che dozzine e dozzine di uomini, gialli, neri, bianchi compiono su quella terra ancora vergine e intatta.

Ma è forse in *Per qualche dollaro in più* che si mostra ancora più nettamente questa relazione segreta tra compulsione di morte, gioco sessuale e irruzione della storia, dato che il *flashback* che si insinua tra le pieghe della figura del duello a morte finale non fa che resuscitare una scena di seduzione, di violazione e di morte. La figura centrale di tutta questa serie di relazioni è il Colonnello Douglas Mortimer. Dopo la resa dei conti il Monco gli dice: « C'è aria di famiglia » alludendo ai due orologi a *carillon* che hanno qui la stessa funzione dell'armonica, e cioè di oggetti persecutorî, correlati oggettivi delle ossessioni dei personaggi che vi si confrontano, *boites à musique* che non fanno che scandire l'intrecciarsi dei tempi dell'azione. E il Colonnello risponde: « Succede qualche volta tra fratello e sorella ». La connotazione di questo personaggio si fa poi più precisa se si pensa alla definizione che ne aveva dato il vecchio Profeta: « Gran soldato, ridotto a fare il *bounty-killer* per colpa dei treni ».

Anche in *Giù la testa* tale relazione viene manifestata in maniera esemplare: il cerchio una volta deputato ad ospitare le evoluzioni e le compulsioni dei pistoleri diventa qui il teatro, il luogo della violazione (in tutti i sensi, sessuale, giuridico, politico) che Juan compie sul corpo della donna che oltraggia, deruba e violenta, trasgredendo così a tutti gli interdetti imposti socialmente (vedi la descrizione piano per piano di *Giù la testa,* dal piano n. 177 al n. 197).

Così ciò che va prendendo corpo in questa pluri-articolazione cui viene sottoposta la scena referenziale è la sovra-determinazione significante che deriva dall'imbricazione delle coordinate spazio-temporali, individuali e collettive, in quella che bisogna chiamare una topologia del desiderio. E' per effetto di questa sovradeterminazione che si ha non soltanto l'iscrizione delle contraddizioni economiche e politiche ma anche l'*erotizzazione* di tutto il campo che le circoscrive. Ed è chiaro che l'una deve essere letta nelle altre. Ciò non è privo di conseguenze: se da par-

te dello spettatore si richiede un lavoro perché possa essere praticata questa duplice lettura (passare dalla leggenda alla lettura, questa è la lezione di Sergio Leone) è ovvio che non può più essere prevista o data per scontata nessuna comunità oculare o ideologica [21], una volta prodotto ed individuato il ritorno di tutto ciò che il cinema classico aveva così oculatamente rimosso, censuarto o sottratto a uno sguardo riservato [22]. Ed è in questo che non soltanto il western ma anche il cinema nel suo complesso (data la posizione centrale occupata dal western) rinverdiscono e si rigenèrano. I film di Sergio Leone non hanno nulla di autunnale o di nostalgico, non stanno a segnare nessun declino. Per loro mezzo ogni figura, luogo, mito (come abbiamo cercato di mostrare in queste pagine) vengono soltanto declinati, così come si declina un verbo, il modo dell'azione.

[21] L'ultima metamorfosi del western italiano prevede l'apparizione del fantasma della Rivoluzione. La posizione dell'eroe, estraneo al conflitto, è allora quella di un **gringo** che lungi dal subire il conflitto tra Rivoluzionari e Controrivoluzionari (messicani) cerca di trarne profitto. Quasi sempre l'eroe abbandona i propositi pecuniari o mercenari per mettersi al servizio della Rivoluzione (secondo una generica professione di populismo esotico). Si ha allora il motivo della fatidica « presa di coscienza ». All'interno di questa ultima forma di aggiornamento (Damiani, Sollima, Giraldi, Sergio Corbucci etc., senza escludere il Donald Siegel dell'americano **Gli avvoltoi hanno fame**, il Richard Brooks dei **Professionisti** e il Buzz Kulik di **Viva, viva Villa!**) il ruolo dell'"outsider" associato alla Rivoluzione è quello di un tecnico, di uno specialista. L'opposizione **gringo/peones** viene allora giocata come opposizione dell'astuzia all'ingenuità, dell'esperienza all'inesperienza, della competenza alla spontaneità. Ne deriva quindi che l'idea della Rivoluzione viene subordinata a un fantasma di dominio e di **self-fulfilment** non lontano dal fascismo e dal gusto razzista per il folklore e l'esotismo. Il personaggio dell'irlandese di **Giù la testa** sembra completamente assorbito all'interno di questo evento ideologico. Ma Leone non è stato così incauto dall'assecondarlo o sottoscriverlo. Di più: alla base di **Giù la testa** c'è la scelta deliberata di compierne la riduzione. Ripercorrendo le tappe salienti e più esteriorizzate di questo evento ideologico Sergio Leone ci dà infatti la possibilità di leggerne il processo e di smontarne i meccanismi interni di funzionamento, per via di esagerazoni, eccedenze, omissioni, ellissi, distribuzioni successive di visibilità e invisibiltà. E' così che il tema originario della non-appartenenza a una stessa comunità e della extra-territorialità dell'eroe si presta ad una messa in causa più ampia e generalizzata: se in tutti quei film tardivi sulla Rivoluzione quest'ultima insorge soltanto per sostituire il profitto in termini di edificazione del personaggio e della coscienza che ne garantisce la sopravvivenza, di accesso alla forza e al dominio, in **Giù la testa** è invece la distribuzione della stessa nozione di personaggio o di eroe (non a caso l'irlandese e il messicano sono entrambi personaggi spossessati, divisi, intimamente scissi, mai completamente definiti, dai contorni labili ed instabili, come suggeriscono i loro stessi appellativi: da una parte John-Sean, dall'altra, e cioè dalla stessa, Juan) a giocare come condizione di un'altra assenza o evacuazione: quella della Rivoluzione, dell'immancabile presa di coscienza, della saputa edificazione del personaggio. E se la Rivoluzione si iscrive nel film è soltanto in qualità di **fantasma** (nei ricordi ossessivi di John-Sean, nella vuota erranza dello sprovveduto Juan). Pseudo-personaggi (o) tenuti lontani o ormai irreparabilmente separati da ogni esercizio delle funzioni di norma attribuite all'eroe. Lontananza che può essere misurata in base a quella che li separa dalla figura mitologica di Villa. Qui non c'è Villa: c'è solo Villega. E' il caso di ricordare la seguente proposizione di Nietzsche: « Una forza non potrebbe sopravvivere se all'inizio non assumesse il volto delle forze precedenti contro le quali essa lotta » (cit. da Serge Daney, in « **Cahiers du Cinéma** » n. 216, octobre 1971, nella sua recensione di **C'era una volta il West**).

[22] Non è certo un caso se la prossima impresa di Sergio Leone ha come oggetto un film "nero" un film di gangsters: **C'era una volta l'America.** La figura del gangster costituisce di fatto la figura cui ruotano intorno tutta una serie di rimozioni che nemmeno il cinema classico era riuscito ad occultare completamente. La figura del gangster è la figura che permette l'accesso alla ri-iscrizione della violenza sociale, dell'ambiguità della legge, della perversione, dell'ossessione e della nevrosi. Materializzati nell'insegna luminosa di una qualsiasi agenzia Cook, « The world is yours » (Il mondo è vostro), il sesso, le armi e il denaro danno qui il tono generale, come mostra questa tragedia americana della volontà di potenza e della frenesia omicida: **Scarface** di Hoxard Hawks. Il nickel di George Raft, lo « Stormy weather » e le croci a forma di X che firmano gli assassinii successivi, il segretario dalle orecchie a sventola e dal cappello calcato sulla testa che vuole prendere a revolverate un telefono recalcitrante, il dimenarsi di Ann Dvorak, il gusto degli ornamenti sontuosi e delle mance principesche, le uscite da teatro in cui si tiene il cappello in testa, le vie imprecisate e viste come attraverso il fumo delle Camel, gli "speak-easi", la « lunga serena luna di miele » che il regime autarchico fornisce alla malavita con il proibizionismo, gli accenti sciropposi del jazz, le complici intimità delle camere d'albergo, i colpi d'arma da fuoco che perforano le lastre blindate e penetrano le finestre, i cadaveri catapultati fuori dalle auto lanciate a pazza velocità, i vetri dei bar che vanno in pezzi, gli ospedali e le sale da biliardo che riecheggiano il crepitare del mitra, il calendario sgranato in un'orgia di cartucce: nulla ha mai illustrato meglio l'ambiguità del Codice Hays e dei suoi tabù (« non mostrare mai la tecnica di un assassinio e i dettagli dell'assassinato »).

LEONE SPIEGA SE STESSO

Quali sono le trasformazioni più importanti, che il genere western in Italia ha subìto per la sua influenza?

Vorrei dire una cosa: quando per la prima volta ho pensato di fare un film western, l'ho fatto per una ragione molto diversa da quelle che avevano spinto gli altri (i produttori che hanno delle ragioni completamente estranee ad un fatto artistico).

L'Italia era in piena crisi cinematografica. Ricordiamo il fallimento della Titanus. E quindi erano andati bene i film tratti dai romanzi di Karl May, che in Germania rappresentava un po' il nostro Salgari. Sul piano europeo si pensava, per diminuire il rischio, che fosse conveniente fare dei western. In tal caso sarebbero subentrati produttori tedeschi e spagnoli e quindi il rischio sarebbe diminuito.

Devo però chiarire una cosa: molti danno a me la paternità del film western italiano; non è vero, perché prima del mio sono stati fatti 25 western.

Quando io finii *Per un pugno di dollari,* un esercente romano, proprietario di ben 50 sale cinematografiche, non volle neanche venirlo a vedere in proiezione privata, perché si era ormai stabilito che il genere western, in Italia fosse completamente finito.

Questi western erano usciti e i critici non se ne erano nemmeno accorti, già da tre anni imperversavano nelle seconde e terze visioni; nessuno se ne era accorto perché erano tutti nomi contrabbandati, perché si pensava che fossero piccoli film, riedizioni americane televisive, non si sospettava neppure che fossero fatti da registi italiani e spagnoli, quindi diciamo che *Per un pugno di dollari,* è stato il 26° western italiano.

Tornando appunto a Karl May, i film tratti dai suoi romanzi avevano un indirizzo ben preciso. Karl May lo si legge alle elementari, come noi leggevamo una volta Salgari, e questi film andavano abbastanza bene in tutt'Europa e questo spingeva i produttori a farli.

Dieci anni fa, quando io ho cominciato a fare del cinema, e venendo da una scuola neo-realista, era lungi da me il pensare che quattro anni dopo avrei debuttato proprio con un film di genere western.

Un giorno mi resi conto che il genere languiva, avevo visto alcuni ultimi western americani piuttosto spenti e pensai: « Perché deve morire un filone così nobile? ». Perché, secondo me in un western si possono fare discorsi talmente lati ed importanti da renderlo veramente nobile. Quindi, vedendo proprio *Jojimbo,* pensai di riportare in patria la novella americana da cui Kurosawa aveva tratto *La sfida del samurai* e mi dedicai con estrema passione, ma con pochissimi mezzi, alla lavorazione del film. I produttori non sapevano che stava per nascere un film che doveva determinare una precisa svolta cinematografica e quindi io ero un po' il fratello

minore. Infatti la stessa produzione faceva contemporaneamente un altro film, *Le pistole non discutono* di Mario Caiano, pieno di luoghi comuni, la carica finale etc., e gli avevano dato tutti i mezzi. Per esempio c'era un attore americano, Rod Cameron, che costava più di tutto il mio cast messo insieme e lo avevano dato a questo film perché pensavano che fosse il film « A » e perché *Per un pugno di dollari* era considerato un po' il film di recupero.

Quando io parlai con questi signori, e precisamente con un certo Giorgio Papi, sedicente produttore, gli dissi che volevo Gian Maria Volontè nel ruolo del protagonista, e questi mi disse: « Lei Leone è matto, vada a giocare, si diverta, io non voglio nemmeno vederlo il film, tanto noi abbiamo guadagnato in partenza ». Per loro si trattava semplicemente di un fatto affaristico e questo mi giovò molto, perché ebbi completa autonomia e non ebbi interferenze da parte della produzione. Così me ne andai in Spagna, dove mi feci queste sette settimane di riprese e venne fuori *Per un pugno di dollari.*

Voglio dire che il passo che ho fatto, secondo me, rispetto ai grandi western americani, rispetto a Ford, Stevens, Zinnemann, era di vedere il film sempre in chiave di epopea, perché per me, io lo dico scherzando, il più grande sceneggiatore di film western è Omero, quindi Achille, Aiace, Ettore e gli altri sono gli archetipi dei personaggi western. Dato che il momento western è veramente l'unico pezzo di storia seria di cui dispone l'America, esso rappresenta la nascita di una grande nazione con tutte le sue contraddizioni. Vediamo gente di tutte le razze: Inglesi, Irlandesi, Italiani, Polacchi che affrontavano un'avventura che va oltre l'immaginazione umana. Noi adesso la vediamo filtrata attraverso la retorica dei film, ma era veramente sorprendente come fatto storico.

Ultimamente sono stato a Grado, dove ho visto i primi western americani. Sono ritenuti film western perché hanno lo « stetson », il cavallo, ma non hanno nulla a che vedere con il vero western. Vi abbonda un romanticismo di bassa lega, sembrano tanti *Catene* ambientati nel West. Voglio dire che temi profondamente radicati nel paese e al momento storico ne sono stati trattati pochi anche da loro.

Ad un'informativa a Venezia, ho visto tre o quattro film belli veramente, forse anche più belli di quelli moderni, però sono sempre casi sporadici, perché il western è nato, come diceva Bosley Crowter, all'insegna dell'azione, prima di tutto. Era l'unica cosa che all'americano arrivasse direttamente: il cavallo, la peripezia, il movimento. Con l'affermarsi del sonoro, c'è stata un'esigenza maggiore di cavalcate, di spari, e quindi il western si è sviluppato in maniera solamente effettistica, senza mai, o quasi mai toccare le radici di quello che era il dramma della vita di questa gente 70 anni fa in mezzo al nulla.

Ford, data la sua provenienza europea, da buon irlandese, ha visto sempre il problema sotto un aspetto cristiano. Perché ultimamente forse no, ma prima i personaggi di Ford, i suoi protagonisti, guardavano sempre ad un futuro roseo e fruttuoso che imperava e che veniva avanti.

Invece, secondo me, il western di allora, se uno volesse storicizzarlo bene, se volesse essere aderente ad una stretta realtà, era veramente il regno della violenza per la violenza.

Quando uno sentiva un passo dietro alle spalle, non poteva domandare chi fosse, chi non fosse, sparava, uccideva. Ecco il quadro della situazione. Si viveva con la pistola attaccata alla coscia. Era la giustizia personificata, ma tante volte capitava in mano a dei delinquenti e diventava un'arma terribile. I cimiteri si chiamavano « colline degli stivali », il che stava a significare che nessuno moriva di morte naturale, e cioè nel proprio letto. Ecco ciò che gli americani non hanno mai trattato. Hanno sempre raffigurato il West in forma estremamente romantica, con un cavallo che ad un fischio corre. Non l'hanno mai trattato seriamente, così come noi non abbiamo mai trattato seriamente l'antica Roma, sulla quale non è mai stato fatto un discorso serio. Forse il primo discorso serio sull'argomento l'ha fatto Kubrick nel film *Spartacus.*

Gli altri sono sempre stati film di fantoccini di carta pesta. E' stata questa superficialità a colpirmi, interessarmi.

Naturalmente non spettava a me fare della storia. D'altronde non ne avevo né la voglia né il diritto. Però ho fatto il film partendo da una storia mia, fantasiosa cercando di dire delle cose su dei rapporti precisi che sussistono anche negli uomini di oggi.
Si trattava di fare un lavoro estremamente concreto, un discorso storico preciso, rigorosamente documentato, e con in più l'apporto della fantasia in cui investire dei valori umani che oggi non si trovano più. E' un po' come andare alla ricerca del tempo perduto. Il mio primo tentativo è stato *Per un pugno di dollari*. Il film contiene valori che la gente e nemmeno i critici hanno forse ravvisato. Il personaggio principale del film mi attirava perché derivava da una tradizione goldoniana, perché come Arlecchino era servo di due padroni. Perché aveva la stessa cialtronaggine, la stessa furberia, la stessa sveltezza; allo stesso tempo volevo anche raffigurare vagamente la forma mitica dell'Arcangelo Gabriele, cioè un personaggio che viene dal nulla, s'inserisce in un mondo marcio, fa quello che fa e poi se ne va, così, nel nulla da dove era venuto.
Devo dire la verità, molti hanno parlato di analogie con *Jojimbo* al quale non ho mai pensato tranne che per lo schemino così meccanico della situazione. Invece ciò che mi ha più influenzato è un film di Stevens, *Il cavaliere della valle solitaria*, nel quale c'è un personaggio che viene dal nulla proprio come il personaggio di *Per un pugno di dollari*, che si inserisce nell'ambito di una famiglia ed appiana delle questioni proprio perché avendo compiuto la traversata del male ha visto l'errore, e quindi attraverso il male riesce a fare il bene. Ma quando le cose potrebbero compromettersi, se ne va come era venuto.
Il personaggio mi aveva affascinato, a parte l'interpretazione di Alan Ladd, un attore che non ha mai detto niente, e neanche in quel film. Però, intorno a lui c'erano degli altri caratteristi veramente formidabili: Jean Arthur, Van Heflin e un Jack Palance favoloso. Inoltre c'era anche un altro caratterista d'eccezione, un piccoletto che fu il primo nella storia dei film western ad usare quelle famose palle di piombo all'impatto delle quali il personaggio colpito non moriva più con la faccia in avanti, ma faceva una decina di metri prima di cadere.
Con *Per qualche dollaro in più* riprende il mio discorso sull'amicizia, cioè sul rapporto che intercorre fra i due personaggi.
Ciò che mi interessa maggiormente, sono proprio i così detti personaggi negativi, per produrre una certa demitizzazione di questi aggettivi: buono, brutto, cattivo, esistenti nel mondo di ieri, ma soprattutto in quello di oggi. Nel film troviamo un rapporto tra due personaggi: uno giovane, di trent'anni, svelto, veloce, rapido; l'altro è invece un uomo maturo con tutta un'esperienza alle spalle, un gran tiratore che sente di incominciare ad invecchiare.
Nel *Buono, il brutto e il cattivo*, il rapporto si estende a tre personaggi inseriti in un contesto più grande: la guerra di secessione.
C'è un film che a suo tempo mi affascinò molto, tanto da lasciare una traccia in questo mio film: *Monsieur Verdoux* di Chaplin. Mi colpì perché era un film talmente pieno di poesia e di spietatezza contemporaneamente.
Tornando al film, troviamo questi due personaggi, il brutto e il buono, coinvolti in questa guerra e che mettono le loro prestazioni al servizio di essa, salvando la vita a molte persone, ma mai per retorica. E' sempre il fine egoistico che li spinge ad agire, ma che spesso li porta a fare del bene.
Possiamo così vedere che da questi personaggi viene fuori un substrato di romanticismo, lo si denota in una scena molto bella, quando, dopo aver fatto saltare il ponte riappaiono come due angeli. Vediamo che *Per un pugno di dollari* ha un personaggio, *Per qualche dollaro in più* ne ha due, *Il buono, il brutto, il cattivo* ne ha tre. Il ciclo doveva essere chiuso e la trilogia era definitivamente terminata.
Volevo iniziare un nuovo film *C'era una volta l'America*. Partii per l'America dove mi incontrai con Warren Beatty, con il quale parlai del mio progetto, e lui quattro mesi dopo il nostro incontro annunciò un suo nuovo film, *Bonnie and Clyde*.
Il mio soggetto purtroppo era molto costoso e difficile e i produttori americani si sarebbero accordati con me solo

sulla stessa base di costo adottata per i film western, perché non se la sentivano di esulare dal solito filone e allora mi proposero di fare un altro western a tutti i costi.
In un primo momento, dissi di no, ma poi capii che potevo intraprendere un discorso totalmente differente da quello che avevo portato avanti nei precedenti miei film, quindi mi imposi e dissi: « Va bene, vi faccio il film a condizione che voi me lo lasciate fare completamente indipendente da quelli precedenti ». Volevo che raccontasse, attraverso piccoli personaggi, personaggi usuali, presi a prestito proprio dalla più pura tradizione americana, la nascita di una grande nazionale.
Naturalmente imposi alla produzione anche gli attori, invece quest'ultima voleva darmi degli attori molto più costosi e così, dato che non volevano accontentarmi, fui costretto a rinunciare a fare il film con la United Artists e quindi mi accordai con la Paramount, ed il mio film cominciò a vedere la luce. In quel periodo fui soggetto all'irrisione di tutti gli agenti di Hollywood, i quali dicevano che ero matto a prendere Bronson come protagonista, e via dicendo. Si può dire che il film sia stato quasi fatto senza una sceneggiatura precisa; infatti lavorai con Bertolucci al soggetto, ma una volta terminatolo, buttai giù una sceneggiatura molto provvisoria che poi eseguii « a braccio ». In quei frangenti sembravo uno che dirige un balletto, un balletto di morti perché i personaggi prima di entrare in scena sapevano di essere prossimi cadaveri, in tutti i sensi: fisicamente e moralmente, vittime di una nuova era che stava avanzando, l'era nuova, spietata, del *boom* economico.

Quindi iniziai le riprese del film con molto amore, ma anche con la sicurezza di andare contro le stesse regole che avevo in certo qual modo imposto io, al grosso pubblico, al pubblico mondiale.
Ma ho visto con sorpresa che specialmente all'estero, in Francia, Germania, Giappone, Australia, il pubblico ha reagito in maniera sorprendente, pur rimanendo disorientato, in un primo momento, da questo film così diverso dagli altri, lo ha però recepito ed accettato in pieno, decretandone un successo al di fuori di tutte le previsioni.
Subito dopo aver terminato *C'era una volta il West* ritornò il progetto di *C'era una volta l'America.* Ma è venuto fuori *Giù la testa*, un film che io dovevo solamente produrre. Dall'America mi mandarono il regista Peter Bogdanovich, con il quale però non ci fu un discorso costruttivo, perché lui voleva fare un film che rientrasse nei più vieti schemi holliywoodiani e non era adatto al mio genere di film.
Allora, responsabilizzato dal costo del film e timoroso di affrontare cose nuove per lui, rinunciò a fare il film. Quindi come seconda soluzione si pensò che il film potesse essere diretto dal mio aiuto-regista, con il supplemento della mia supervisione, senonché gli attori imposero la mia presenza. Ma io stavo per mandare tutto a monte, perché ormai ero troppo preso dal progetto di *C'era una volta l'America* e non volevo distaccarmene. Per ragioni tecniche, poiché la Euro aveva già avanzato parecchi capitali e speso parecchio liquido per il film non lo si poteva mandare a monte. Così a 10 giorni dall'inizio del film, sono stato costretto a mettermi dietro alla macchina da presa e naturalmente ero molto indispettito dalla costrizione di fare un film che non pensavo di fare, ma soprattutto perché ero stato allontanato da un progetto che mi interessava in modo particolare. Nonostante tutto mi misi all'opera e una volta immerso nella lavorazione del film, come mi succede spesso, ha cominciato a prendere forma la passione che ho per il cinema e quindi ho cercato di fare mià una materia che non lo era.

Lei si è trovato più o meno, nella stessa situazione del personaggio di Steiger quale viene illustrato in Giù la testa.

Certo, è proprio così, anche se in un secondo tempo mi sono affezionato alla tematica del film. Vi è un personaggio nel film che mi ha molto divertito e che sta poi a segnalare un'innovazione che vorrei apportare anche in *C'era una volta l'America* cioè iniziare un discorso nuovo proprio da dove l'ho terminato con il genere western. Vediamo quindi, in *Giù la testa*, Coburn che prende per

mano questo contadino qualunquista, questo personaggio *naif* e lo trascina in un mondo che non è solo il Messico, ma che vuole rappresentare il mondo odierno, pieno di problemi scottanti e irrisolti.
E' da notare che la guerra non ha una ripercussione storica in questo caso, ma piuttosto sull'andamento e sulla psicologia dei personaggi, ed è questo che io ho cercato di far capire al pubblico. Io penso che per narrare grandi avvenimenti, così come ci ha insegnato Chaplin, bisogna sempre prendere come soggetto dei personaggi umili, piccolissimi, perché è estremamente difficile riportare fedelmente un grande Napoleone sullo schermo, mentre il piccolo personaggio risulta sempre più umano e più vero essendo anonimo.
Quello che io faccio è un discorso personale attraverso la tradizione cinematografica più vera del cinema americano e del cinema internazionale e propone storie che ammettono sentimenti che ci toccano da vicino.
Molti critici approssimativi, non riescono ancora ad inquadrare il mio modo di produrre sensazioni e sentimenti sullo schermo; a volte dicono che non si capisce se io seguo una linea drammatica oppure farsesca, ma secondo me un vero regista non deve fossilizzarsi su uno stile, ma deve essere eclettico. Quando io dico sentimento, non dico retorica del sentimento, dico quelle cose che sentiamo e che ci piacciono sia pure inconsciamente; ecco perché un'altra dimensione principale del film è la musica, perché io attraverso la musica posso esprimermi, è come un'onda di sentimento che avvolge i personaggi che non sono mai esteriori e che non si lasciano mai andare ad un romanticismo ostentato, ma che pure hanno un sentimento, sentimento spesso sconosciuto anche a loro stessi, ma che esiste, e data la sua irrealtà, non può essere rappresentato che dalla musica.

Il cinema americano classico di gangster riconosce la possibilità di rimuovere, di espellere dal corpo sociale il male, perché c'è una fiducia nelle istituzioni. Lei, trattando la storia dell'America riguardante la conquista del West, non ha mostrato una fiducia pari a quella del cinema classico americano nelle istituzioni americane, come per esempio lo sceriffo, la funzione civilizzatrice delle ferrovie, ecc.

Infatti è proprio quello che dicevamo della differenza tra me e Ford. Una cosa me l'ha detta un giorno un ebreo che lavorava in una Major Company americana, « Lei dovrebbe fare, signor Leone, la storia della costituzione americana, che in apparenza sembra così democratica, mentre è tremendamente evasiva. Inizialmente fu redatta da dei criminali e quindi all'insegna del totalitarismo della sfrenata libertà, della falsa democrazia.

Nel suo nuovo film C'era una volta l'America *c'è lo stesso atteggiamento di sfiducia nelle istituzioni?*

Esatto, non solo di sfiducia nelle istituzioni, ma c'è la voglia di dire che questo famoso e fatidico periodo estremamente violento, che va dagli anni 20 ai 30, era sì veramente intriso di violenza, ma che andava confinata ad un determinato piccolo ambiente, mentre ai giorni d'oggi la si respira nell'aria, oggi ha coinvolto l'intera America; prima era un fatto di costume, quasi alla moda; tanto per portare un esempio: un ragazzo che per strada incontrava un gangster gli chiedeva un autografo, come se fosse stato Clark Gable o un qualsiasi altro divo del momento. Oggi invece basta suonare alla porta accanto alla nostra per trovare un personaggio ugualmente violento. Questo è esattamente ciò che penso in proposito.

Quali sono le scene che non sono state montate nelle copie definitive dei film?

Per un pugno di dollari e *Per qualche dollaro in più* non ne hanno. I tagli cominciano quando il discorso si allunga, e cioè con *Il buono il brutto, il cattivo*, il quale ha due scene completamente tagliate: quella in cui Tuco riesce a procurarsi i tre complici che dovrebbero ammazzare il Biondo, il suo nemico mortale. Quindi segue la scena in cui si vede il Biondo che fugge e Tuco che lo insegue. In un paesino di confine con il Nuovo Messico, riesce a trovare una traccia del Biondo, mentre sullo sfondo si muovono attorno a lui *peones* e militari confederati, che cercano di irretire questi poveri contadini

e di portarli al massacro in una guerra senza scampo. Impietosito dalla sorte di questi poveri *peones*, propone una colletta e nell'attesa che questa venga effettuata entra in un *saloon* dove scopre che al piano di sopra si trova il Biondo con una donna. Questi riesce a fuggire in maniera rocambolesca, portandosi via il danaro della colletta, così Tuco rimane nuovamente beffato. In *C'era una volta il West* manca la scena della moglie del proprietario della lavanderia cinese, la scena con lo sceriffo, manca anche quella che si svolge nel negozio di un barbiere, ed era una scena molto divertente.

Ho sentito parlare di una scena dove si vede una strage...

No, quella l'ho volutamente ignorata perché ho pensato che era molto più importante mostrare gli effetti della scena anziché farla vedere. Quando Frank arriva davanti al polmone agonizzante costituito del treno che rappresenta tutta l'ambizione del potere, il divenire l'erede morale di Morton, lo trova ridotto in uno stato disastroso e gettato in una buca immensa, quasi a voler rappresentare una ferita della natura, pronta ad accogliere quell'ormai inutile ammasso di ferraglia. Frank è arrivato nei pressi del treno cosparso di morti e si sente nell'aria il grande battito di un cuore, il cuore del treno ormai agonizzante, degna tomba di tanta strage. Si può immaginare che se avessi girato la scena della strage, tutta questa sensazione sarebbe stata sminuita.
In *Giù la testa* ci sono parecchie scene tagliate che ammontano a quasi quaranta minuti di pellicola; i tagli sono stati effettuati specialmente nel primo tempo del film. In una, molto graziosa, si vedono i ragazzi che smontano completamente la motocicletta, quindi il padre li rimprovera aspramente e loro sono costretti a rimontarla.
Un'altra scena che sono stato costretto a tagliare, e che poteva invece aggiungere qualcosa al mio discorso è quella in cui si vede, dopo la battaglia, la grotta dove si sono riuniti tutti i partigiani. Anche dopo la vittoria i loro volti non esprimono gioia, anzi... i loro volti esprimono ciò che ognuno pensa, in quel momento così importante. A questo punto assistiamo ad un *flash-back* che ha come protagonista John nella sua lontana Irlanda. A questo punto, preso da stizza, John rompe il disco che suonava su di un grammofono, gettandoci una bottiglia sopra.

Questa scena è senz'altro una delle più significative che purtroppo ho dovuto tagliare. Continua con le scuse di John che dice di non averlo fatto apposta. Gli altri come tutta risposta dicono che hanno male ai piedi, e John controbbatte dicendo che dovranno continuare a farseli dolere perché devono arrivare al più presto a Città del Messico.

E il flash-back finale?

Il *flash-back* finale lo monterò nella pellicola destinata alla versione europea. Consiste in una grande corsa nello spazio verde dell'Irlanda. Con lui c'è la sua ragazza che romanticamente bacia sotto un albero. Improvvisamente appare l'altro che s'intromette tra lui e la donna e la bacia. John non rimane disturbato da ciò che accade, anzi, sente nel suo animo un profondo affetto per l'amico, sino al punto di condividere con lui la donna; mentre si affacciano questi sentimenti, nell'animo di John, gli si parano davanti, come in un incubo, nel flou, la mitragliatrice e Juan che gli grida di buttarsi a terra. Termina così.

Ripeto le parole del grande Chaplin per chiarire maggiormente ciò che io penso del cinema: « io non faccio della politica, ma tocco dei sentimenti e sono lì dove l'uomo soffre, dove l'uomo ama, dove l'uomo si diverte, il cinema è essenzialmente spettacolo e io continuerò a farlo per tutta la vita ».

C'ERA UNA VOLTA IL WEST LE RAGIONI (BANALI) DEI TAGLI

Sergio Leone ha dovuto apportare dei tagli a C'era una volta il West [1] **non montando nella versione definitiva del film scene abbastanza lunghe e importanti. Ciò in ragione dell'eccessiva lunghezza del film. Ma il termine lunghezza non deve essere inteso in maniera troppo banale. Leone ha preferito rinunciare a una lunga scena di cui sono protagonisti l'Uomo dall'armonica, la moglie di Wobbles, il proprietario della lavanderia cinese, e lo sceriffo di Flagstone. Ma ha conservato nel corpo del film la lunghissima scena iniziale sulla quale scorrono i titoli di testa che dura un intero rullo. (Nessuno aveva fatto tanto in sede di apertura di un film). Per cui i tagli apportati al film non vanno ascritti a nessun ideale o ricerca di snellezza o rapidità narrativa. I tagli vanno anche messi in relazione alle lacune del film, alle sue assenze più clamorose. Leone, per esempio, pur prevedendo pause spasmodiche e digressioni quasi oltraggiose per lo spettatore abitudinario, non ha mai pensato di girare la scena della strage sul treno di Morton (vedi intervista). Se si pensa che il destino di una mosca trova all'interno del film spazio più ampio della morte di uno dei personaggi principali, Cheyenne, si avrà la misura della particolare economia in termini di scansione temporale che Leone ha voluto assegnare al film. Anche per** Giù la testa **valgono le stesse osservazioni (vedi nell'intervista la descrizione delle scene che non sono state montate).**
La sceneggiatura originale di C'era una volta il West **comprende numerose scene che pur essendo state realizzate non sono poi entrate a far parte della versione commerciale italiana del film (come è noto quella americana è considerevolmente più corta). Altre hanno subito rifusioni e modificazioni abbastanza irrilevanti. Pubblichiamo qui di seguito gli stralci di sceneggiatura di queste scene.**
Si ricorda inoltre che la copia personale di Sergio Leone risulta leggermente più lunga della versione commerciale italiana di C'era una volta il West. **In essa vi sono due scene in più. Nella prima si vede l'Uomo dall'armonica rialzarsi da terra, dopo essere stato colpito di striscio durante la sparatoria che ha avuto luogo nella piccola stazione dell'inizio del film. Questa scena non era prevista nella sceneggiatura originale. Ne abbiamo pubblicato qui di seguito la descrizione piano per piano, sulla base della copia personale di Leone (la numerazione dei piani segue la numerazione che risulta dal montaggio complessivo del film).**

La seconda riguarda la battuta di caccia di Brett McBain in compagnia del figlioletto Timmy: più lunga e dettagliata di quanto non risulti dalla versione commerciale italiana. Questa scena era prevista nella sceneggiatura originale. Pertanto abbiamo pubblicato lo stralcio di sceneggiatura che vi si riferisce (indicandola come scena n. 4) unitamente alla sua descrizione piano per piano (anche in tal caso la numerazione dei piani segue la numerazione che risulta dal montaggio complessivo del film: la fine dell'una dà luogo all'inizio dell'altra).

Anche la copia personale di Leone de Il buono, il brutto e il cattivo **risulta più lunga della versione commerciale italiana del film. I tagli si riferiscono alle scene seguenti: 1) il Cattivo (Lee Van Cleef) si reca in un forte semiabbandonato e semidistrutto. Tra le rovine hanno trovato provvisoriamente riparo alcuni soldati Confederati in rotta sotto**

[1] « Once upon a time... in the West », Copyright Sergio Leone, March 1967 (traduzione dall'americano di Franco Ferrini).

l'incalzare dell'avanzata delle truppe dell'Unione. Sono quasi tutti feriti. Alcuni soldati stanno facendo bollire l'unica cosa che sia loro rimasta da mangiare: torsoli di pannocchie di granoturco. Il Cattivo interroga un soldato circa la sorte di un suo commilitone, Bill Carson. Il soldato gli risponde che probabilmente, sempre che non sia caduto in battaglia, deve essere andato a finire nel campo di prigionia nordista di Betterville; una scena in cui si vede il volto tutto screpolato e rinsecchito dal sole e dal sale del Biondo, durante la traversata forzata del deserto. Accanto un secchio. Il Biondo sta cercando faticosamente di bere. La macchina da presa si sposta e scopriamo che non di un secchio d'acqua si tratta ma di un mastello in cui Tuco sta facendo il pediluvio. Tuco dà un calcio al mastello e lo rovescia sghignazzando.
3) il Brutto (Eli Wallach), spacciandosi per Bill Carson (di cui ha assunto le sembianze, con tanto di pezzetta nera sull'occhio) si presenta in un accampamento sudista. Chiede dove si trova l'infermeria. Un vecchio soldato gli spiega che al campo non c'è infermeria. Ma se vuole può recarsi alla missione di Sant'Antonio, ove saranno i frati a prendersi cura del suo compagno, il Buono (Clint Eastwood), reduce dalla traversata a tappe forzate del deserto cui egli stesso lo ha costretto;
4) successivamente viene consultata una mappa; intorno cadaveri e desolazione;
5) il Buono sta dormendo, durante il bivacco notturno in compagnia del Cattivo. Si sveglia. Alcuni uccelli emettono ritmicamente il loro lugubre grido, nella notte, tra i cespugli. Ma a svegliarlo non sono stati gli uccelli. Stanno infatti per unirsi a loro sei complici del Cattivo. Il Buono commenta che « sei è il numero perfetto ». Il Cattivo replica che aveva sempre creduto che tre fosse il numero perfetto. Il Buono li disillude: « sì, ma io ho sei colpi nella pistola »;
6) una scena in cui il comandante della postazione nordista che sta contendendo ai sudisti il ponte di Langstone illustra al Buono e al Brutto le virtù miracolose dell'alcool: « l'arma più potente dell'esercito ». Aggiunge che ciò che accomuna gli « yankees » agli « schiavisti » è appunto la puzza dell'alcool.

STAZIONE FERROVIARIA - ESTERNO - CREPUSCOLO (Descrizione piano per piano)

125. Zoom indietro. Dalla pala azionata dal vento di un pozzo artesiano che cigola in maniera tormentosa.
126. Dettaglio del volto dell'Uomo dall'armonica, a terra, semisvenuto. Apre un occhio. Fino a PPP. Accenna a rialzarsi da terra. Panoramica di assestamento.
127. L'Uomo dall'armonica che si sta rialzando. Da un'altra angolazione, in mezza figura.
128. Tre cavalli. Soggettiva dell'Uomo dall'armonica.
129. Piano fisso. L'Uomo dall'armonica che si rimette in piedi.
130. Dettaglio degli stivali dell'Uomo dall'armonica. Vicino agli stivali una borsa che viene rialzata da terra.

SCENA N. 4. SWEET WATER. ESTERNO GIORNO.

Il volo irregolare, velocissimo e spaventato di tre pernici contro l'azzurro del cielo.
La raganella persistente delle cavallette.
Due o tre spari, in rapida successione.
Due pernici abbattute che precipitano in un vortice di piume. La macchina da presa segue la loro caduta con una panoramica, facendo scoprire un'arida pianura che si estende a perdita d'occhio.
Adesso le cavallette si sono zittite. Poi, dopo alcuni secondi, riprendono la loro raganella.
Brett McBain abbassa il fucile di modello antiquato e soffia silenziosamente sulla canna per farne uscire il fumo. E' un Irlandese dinoccolato di circa quarantacinque anni, dal volto volitivo e tenace, i capelli rossi che incominciano ad essere striati di grigio.
Indossa una camicia bianca dal colletto inamidato e i pantaloni dell'abito scuro della Domenica.
Il figlio di nove anni, Timmy, un ciuffo di capelli rosso acceso tutto impolverato sugli occhi, corre con l'agile sveltezza di una cane da caccia alla ricerca delle pernici cadute a terra. Noncurante dei rovi, il ragazzo si sposta agilmente tra il groviglio della rinsecchita vegetazione del deserto e raccoglie i due uccelli.
Poi, all'improvviso, si blocca di colpo e rimane perfettamente immobile, gli occhi scuri e mobilissimi che fissano un folto cespuglio poco lontano: sembra davvero un cane da caccia che sta puntando la preda.
Brett McBain lo guarda, gli occhi ridotti a una fessura per evitare i riflessi del sole.
Il ragazzo fa un segnale impercettibile in direzione del cespuglio. Ma McBain gli risponde con un gesto imperioso, inclinando la canna del fucile al suolo, già pronto per rientrare.
McBain: « Adesso basta. E' tardi. Vieni a casa ».
Un'espressione di disappunto fa capolino sul volto di Timmy. I suoi occhi seguono alcuni istanti il padre che se ne sta andando. Poi il ragazzo si lancia verso il cespuglio agitando le braccia.
Dal cespuglio si alza in volo una grossa pernice spaventata.
Il ragazzo l'impallina con la mano, che preme due volte un grilletto immaginario.
Fuori campo, irritato, McBain lo richiama: « Timmy »!
Con un gesto di stizza in direzione dell'uccello così graziato, Timmy si affretta a raggiungere il padre.

SWEET WATER ESTERNO - GIORNO.

(Descrizione piano per piano).

131. Dettaglio della canna di un fucile. Uno sparo.
132. Un uccello colpito che cade al suolo.
133. Uno sparo (f. c.) Un altro uccello colpito che cade.
134. Da dettaglio del fucile a PPP di Brett McBain. Panoramica di assestamento.

135. Panoramica sugli spostamenti del figlioletto, Timmy, alla ricerca degli uccelli caduti tra cespugli. A un certo punto si ferma e ne raccoglie uno. Frinire di cavallette (f. c.).
136. McBain in mezza figura. In campo lungo, il piccolo Timmy: « Pa' guarda! » McBain si volta.
137. Panoramica sul bambino che cammina tra i rovi e i cespugli.
138. PPP di McBain.
139. McBain, di spalle, e il bambino, in campo lungo McBain: « Basta adesso, è tardi, vieni a casa ». McBain esce di campo da sinistra.
140. McBain, in figura intera, che si ferma.
141. Panoramica su Timmy che cammina tra i rovi e i cespugli. A un certo punto si ferma e lancia un grido, saltando verso un cespuglio.
142. Un uccello che si leva in volo, spaventato, da dietro il cespuglio.
143. Timmy finge di sparargli con la mano: « Bang, bang »!
144. PP di McBain che richiama il figlioletto: « Timmy »!
145. Timmy ha un gesto di stizza e si affretta a raggiungere il padre. Panoramica di assestamento.
146. McBain, in figura intera, che cammina.
147. Zoom indietro: da dettaglio di Timmy che raccoglie il secondo uccello a totale. McBain entra in campo da destra. In campo lungo la fattoria. Timmy rincorre il padre.

SCENA N. 7. STALLA. INTERNO - GIORNO.

Nella semi-oscurità della stalla, Sam, un uomo di circa sessant'anni, ma ancora asciutto e vigoroso, seduto con la schiena appoggiata al fianco di un carro. Sotto i suoi occhi un libriccino tutto spiegazzato e bisunto, dagli angoli arricciati dall'uso. Sta leggendo con enorme fatica e concentrazione. Il pollice macchiato di fuliggine sottolinea una sillaba dietro l'altra, man mano che la pronuncia, muovendo appena le labbra. Il cigolio della porta che si apre. Sam, come colto a rubare, salta su. Si volta e, cercando di apparire occupato a mettere in ordine il carro, nasconde il libriccino sotto la sottile imbottitura che ricopre il sedile.
Il padrone della stalla (f. c.): « Sam? ». Nel vano della porta della stalla (che ospita, oltre al cavallo di Sam, un calesse e una carrozza fuori uso) fanno la loro apparizione Jill e il padrone della stalla. Il padrone della stalla: « Ehi, Sam ». Sam sbircia l'uomo di traverso e ciò che vede sembra suscitare in lui dispetto ed ostilità. Ignorando l'uomo e il suo saluto, Sam si avvicina al cavallo, un cavallo pelle e ossa, e gli parla. Sam: « Ehi, Lafayette, lo senti anche tu, il puzzo di carbone? ». Il padrone della stalla emette un sospiro di sopportazione e rassicura Jill con un cenno. Il padrone della stalla: « Ascoltami, Sam. Questa Signora vuole che tu la porti a Sweet Water ». Senza dargli retta, Sam continua a parlare al cavallo: « Che cosa ne dici, Lafayette? Che quella stufa puzzolente con le ruote sia finalmente scoppiata? O c'è ancora un posto dove non sono arrivate quelle fottute rotaie? ». Durante la tirata di Sam, vediamo Jill, sullo sfondo, che congeda il padrone della stalla con un sorriso e un'espressione che stanno per un: « me la caverò da sola, grazie tante ». Compiaciuto per il risultato delle sue maledizioni, Sam ridacchia sommessamente, quasi che complotti qualcosa insieme al cavallo. Si inumidisce un dito con la saliva e lo passa sulla bocca del cavallo per ripulirla da alcune tracce di fango e quindi gli lucida il manto di pelo con la manica della giacca. Nel frattempo fa finta di non sentire i passi di Jill che si sta avvicinando. Sotto la bocca del cavallo e proprio davanti agli occhi di Sam, entra in campo la mano di Jill. Nella mano due banconote molto invitanti. Sam solleva lo sguardo verso Jill che gli sorride, calma e sicura di sé. Jill: « Posso pagarvi bene ». Il cavallo fa cenno di sì con la testa e Sam immediatamente si impossessa del denaro. Poi indica il cavallo con un cenno del capo. Sam: « Ha fame, lo so... ». Piega le banconote e se le infila nel taschino della camicia, quasi accettandole malvolentieri. Sam: « Come avete detto che si chiama il posto dove volete andare? » Jill: « Sweet

Water ». Sam aggrotta il volto. La sua espressione equivale a un « mai sentito nominare ». In parte sorpresa, Jill insiste: « La fattoria di Brett McBain ». Sam: « McBain... Ah, sì, certo... quello scimunito di irlandese dalla testa rossa che coltiva la sabbia in mezzo al niente... ». Ride rumorosamente voltandosi di nuovo verso il cavallo che sembra il suo ascoltatore preferito. Sam: « Swett Water! Soltanto un mentecatto come lui poteva chiamare quel pezzo di deserto rosso Sweet Water! » Smette di ridere, colto da un dubbio. Sam: « Siete una parente? » Jill: « In un certo senso ». Un po' imbarazzato, Sam mette una pietra sopra l'intera faccenda indicando con poco garbo il calesse. Sam: « Va bene, su, salite. C'è un sacco di strada da fare, una strada d'inferno ». Incomincia ad attaccare il cavallo al calesse ma poi si ferma di colpo, nel notare che Jill non è ancora salita, in attesa di essere aiutata a prendere posto. Il suo sguardo e il suo atteggiamento sono pacati ma nello stesso tempi così imperiosi che dopo un breve armeggiare di occhiate Sam deve cedere. Sam: « Appoggiatevi qui ». Sam aiuta Jill ad arrampicarsi a cassetta. Perfettamente a suo agio la ragazza raccoglie il vestito intorno alle gambe e ringrazia il vecchio amabilmente. Jill: « Siete molto gentile ». Con un grugnito, Sam ritorna da Lafayette e, quasi sospettandone l'ironia malcelata, gli lancia una sbirciata minacciosa.

SCENA N. 8. ZONA ROCCIOSA E DESERTICA. ESTERNO - GIORNO.

La visuale è cambiata attorno al calesse che trasporta Sam e Jill. Ma è cambiata, se possibile, in peggio. Il paesaggio si è fatto più arido, selvaggio, quasi ostile. Jill è visibilmente provata. Sam: « Tiratevi su, siamo quasi arrivati ». Le parole di Sam sembrano riempire di sgomento la ragazza che continua a guardarsi attorno. Un luogo solitario, rossastro e ricoperto di polvere che suscita il suo stupore. Sam, dopo una curva intorno a una collinetta, indica un punto in lontananza. Sam: « Laggiù, eccola là, la casa ». In soggettiva dal calesse: ancora lontana, la casa di McBain. Vediamo alcune persone che si agitano intorno alle varie costruzioni. Jill si fa da schermo con la mano per vedere meglio. Sembra sorpresa, o incredula. Jill: « *Quello* è il ranch di McBain? » Sam si stringe nelle spalle. Sam: « Se volete chiamarlo un ranch. Anch'io chiamo questo mucchio di ossa un cavallo ». Sam ammicca in direzione di Lafayette. Jill: « Ma... mi aspettavo che fosse... più grande, più bello. McBain è ricco e... » Sam: « Ricco, McBain? ».
La domanda di Sam suona come un'esplosione alle orecchie di Jill, che lo guarda aggrottata mentre il vecchio conclude sarcasticamente: « Di cianfrusaglie ». Quindi socchiude gli occhi per vedere più lontano. Sam: « Che cosa... guardate che cosa... ». In soggettiva dal calesse: adesso siamo abbastanza vicini da distinguere alcune figure davanti alla casa, uomini e donne vestiti tutti a puntino; gli uomini in nero, le donne a colori sgargianti. Molte carrozze e carrozzine nel cortile. Sam (f. c.): C'è pieno di gente, sono tutti agghindati, sembra un... ». Scrolla la testa, con un gesto quasi di disapprovazione. Sam: « Chissà cosa staranno mai celebrando i McBain... » Jill sembra liberata dalla perplessità provocatale dai discorsi di poco prima. Sorride con lo sguardo dritto davanti a sé. Jill: « Un matrimonio, Sam... ».

SCENA N. 14. LAVANDERIA CINESE. INTERNO - NOTTE.

L'Uomo non dice una parola. (Ci troviamo in uno strano ambiente, la Lavanderia Cinese del grasso Wobbles: enormi calderoni di rame, mangani, presse a vapore, ceste piene di biancheria già lavata o da lavare, dappertutto. Ad una estremità della stanza su alcune coperte sparse sul pavimento, cinque o sei Cinesi addormentate. Dormono vestite, con le loro casacche e i loro pantaloni. Il trambusto le risveglia, ma non emettono un solo suono. Tutto quello che osano fare è stare a guardare di sottecchi, timide e spaventate). L'Uomo lancia a Wobbles uno sguardo, che vuole fare qualcosa per evitare di prendere altre botte, ne approfitta per

proporre, con voce strozzata e piagnucolosa: « Oh... ma voi dovete essere stanco... Ma certo, un così lungo viaggio... La mia casa è vostra... Possiamo parlare più tardi, con calma... ». L'Uomo fa cenno a Wobbles di fargli strada: il che Wobbles non si fa ripetere due volte, ansioso e vacillante.
Le Cinesi, sbalordite, continuano a guardare da dietro le ceste. L'Uomo, passando vicino alla lampada, l'afferra. Inaspettatamente, la solleva sopra la testa, facendola volteggiare.
Illuminate di colpo, le facce sbalordite spariscono tutte in una volta, come per magia, dietro le ceste.

SCENA N. 15. CAMERA DA LETTO. INTERNO - NOTTE.

L'Uomo è disteso sul letto, un letto troppo corto per lui, cosicché i piedi, ancora calzati dagli stivali, poggianoo sulla ringhiera intagliata del letto. L'Uomo è completamente vestito, con il cappello sugli occhi. La pistola, quella pistola che sembra non saper mai dove mettere, è posata sul comodino.
Lentamente, la porta della camera si apre.
Due sprazzi di luce risplendono immediatamente sotto la tesa abbassata del cappello, per quanto l'Uomo rimanga completamente immobile.
La porta si apre completamente e quindi si richiude, alle spalle di una voluttuosa, opulenta, ancor giovane donna messicana.
L'uomo la guarda in silenzio, come in attesa.
La donna gli sorride, ironicamente. La donna messicana: « Mio marito mi ha mandata a vedere se avete bisogno di qualcosa ».
L'Uomo abbozza un sorriso. L'Uomo: « Avrebbe potuto mandare una delle donne Cinesi ».
La donna scuote il capo, lentamente, in segno di disprezzo. La donna: « Aveva paura che non vi andasse bene. Potevate offendervi. Il verme. E adesso è pazzo di gelosia, Se ne sta in fondo alle scale, e soffre come un cane ».
L'Uomo la guarda pigramente, quindi, facendo pressione con i talloni sulla ringhiera intagliata del letto, si sfila prima uno, e poi l'altro stivale,, lentamente. La donna segue questa mimica erotica con un sorriso sensuale, quindi con la stessa indolenza, si toglie prima una, e poi 'altra scarpa, usando ogni volta l'altro piede per spingerle via.
L'Uomo la guarda con un sorriso.
Le mani dietro la schiena, per sciogliere i primi legacci del corpetto, la donna incomincia ad avvicinarsi al letto.
Ma le dita dei piedi dell'Uomo si muovono pigramente entro gli spessi calzini di lana e la fanno fermare. L'Uomo: « Massaggiami i piedi... ». Con un sospiro di accondiscenza la donna obbedisce. Le mani leggerissime ed esperte incominciano a massaggiare le dita, l'arcata dei piedi e le caviglie.
L'Uomo si rilassa con un sospiro di piacere e incrocia le mani dietro la testa. A poco a poco le palpebre si fanno più pesanti, il respiro più lento. Sembra veramente che stia per addormentarsi.
Morbide e delicate, le mani della donna continuano il loro massaggio. Ma all'improvviso, con molta cautela, due grossi mani pelose con le unghie tagliate corte entrano in campo, e sostituiscono le mani della donna che sembrano spinte via con forza. Le grosse mani afferrano i piedi dell'Uomo, cercando di essere delicate, di imitare la morbida cadenza di quelle della donna...
Gli occhi dell'Uomo rimangono chiusi.
La smorfia di beatitudine non scompare. Ma le mani si spostano dalla nuca, come se si muovesse durante il sonno, e la mano destra si protende languidamente, con un gesto naturale, verso il piano del comodino...
Soltanto le estremità delle dita dell'Uomo che si muovono furtivamente alla ricerca del calcio della pistola tradiscono la sua intenzione. La mano raggiunge il calcio della pistola e sta per afferrarla. E un altra grossa mano maschile entra

in campo dall'alto e schiaccia l'estremità accesa di un sigaro sul dorso di quella dell'Uomo.
Un'imprecazione soffocata da parte di questi.
L'Uomo salta su e si mette a sedere su letto.
La donna non si trova più nella stanza. Invece ci sono tre uomini, tre facce truci e sconosciute che lo scrutano senza simpatia. All'improvviso, l'uomo dal sigaro lo afferra per le spalle e lo rovescia giù dal letto.
Il secondo uomo è pronto a sollevare il ginocchio e farvi sbattere contro la faccia dell'Uomo.
L'Uomo si alza barcollando e il terzo lo colpisce ai fianchi con lo stivale e lo scaraventa fuori della camera attraverso la porta aperta.

SCENA N. 16. CORRIDOIO E RAMPA DI SCALE. INTERNO - NOTTE.

Spinto all'esterno della camera, l'Uomo va a finire contro la parete di un breve corridoio che dà su una stretta e ripidissima rampa di scale.
Il primo uomo lo afferra per il collo, costringendolo a voltarsi, e con un manorovescio lo fa ritornare sulla sommità della scale. Dove lo sta aspettando il terzo. Questi gli fa uno sgambetto e lo fa rotolare giù per le scale.
L'Uomo atterra con il volto sul pavimento della lavanderia. L'Uomo è inebetito, il volto una maschera di sangue e di furore.
Ancora una volta sullo sfondo, le donne Cinesi assistono alla scena, in silenzio e sempre più sbalordite.
Prima che l'Uomo abbia il tempo di trovare la forza di rialzarsi, gli altri tre gli sono di nuovo addosso.
Il secondo lo tira su afferrandolo per i capelli mentre il primo apre una porticina che da sulla strada.
Colpito con forza da uno stivale sui fianchi, l'Uomo viene spinto ancora una volta, barcollante, e gettato per strada.

SCENA N. 17. UNA STRADA. ESTERNO - NOTTE.

L'Uomo cade sulla polvere della strada, E gli altri tre gli sono di nuovo addosso. Spingendolo a forza di calci, manrovesci e violenti strattori, lo costringono ad attraversare diagonalmente la strada completamente deserta e malamente illuminata. Si dirigono verso la soglia di una stalla. La porta, socchiusa, lascia trapelare una fessura di luce. Uno dei tre uomini la spalanca. Un'altra spinta e il quartetto si trova all'interno.

SCENA N. 18. STALLA. INTERNO - NOTTE.

L'Uomo rotola dolorosamente sul fieno, il volto non lontano da un paio di stivali che appartengono a qualcuno seduto su un mucchio di paglia, un uomo di cui si vedono soltanto le gambe. L'Uomo solleva il volto tutto ammaccato cercando di mettere bene a fuoco il volto del proprietario delle gambe.
In soggettiva dell'Uomo: un'immagine sfocata, una forza umana dai contorni indefiniti. Sul petto di questa forma c'è qualcosa che risplende luminosamente, come un sole giallo.
L'Uomo sbatte le palpebre e non può trattenere una lieve espressione di sorpresa.
In soggettiva dell'Uomo: l'immagine diventa nitida. Ciò che luccica sul petto dell'altro è una stella da sceriffo. L'uomo che la porta è circa sui quaranta. Ha una faccia intelligente, gradevole, nonostante un accenno di altezzosa perspicacia.
L'Uomo volta il capo verso gli altri tre che sono rimasti vicino all'ingresso. Sotto le giacche sbottonate, anche sui loro petti una stella: il distintivo degli aiutanti dello sceriffo.
L'Uomo si rialza mettendosi carponi e mostra di afferrare il senso della situazione emettendo un breve: « Ah... ». Lo sceriffo fa cenno ai tre uomini di andarsene.

Ma l'Uomo si volta di nuovo verso di essi. L'Uomo (parlando a fatica): « No, lasciateli stare... voglio ricordarmeli ». Lo sceriffo (senza dargli retta): « Filate ». I tre uomini escono.
Lo sceriffo si alza e senza smettere di parlare va a un box e ne fa uscire un cavallo, trascinandolo per le redini entro il cerchio di luce prodotto dalla lampada a kerosene che rischiara l'ambiente. Lo sceriffo: « Dato che avete così voglia di ricordare... Questo cavallo è il *vostro!* »
L'Uomo si rimette in piedi con grande fatica, scuotendo la polvere dai vestiti. L'uomo: « In un certo senso ». Lo sceriffo: « Ora guardate ».
Dalla sella dell'animale toglie uno spolverino un po' stinto di colore brunastro. Lo fa vedere all'Uomo tendendoglielo con una mano, limitandosi ad emettere un breve suono interrogativo: « Huh? » L'Uomo annuisce, colpito.
Lo sceriffo estrae dalla tasca un lembo di stoffa di colore brunastro. Con l'altra mano l'avvicina a quella che regge lo spolverino. Sia il colore, sia la stoffa sono identici. Lo sceriffo lancia un'occhiata piena di sarcasmo in direzione dell'Uomo, con fare inquisitivo, protendendo i due soggetti accostati l'uno all'altro. L'Uomo: « Non capisco. Se è un rammendo o un lavoro di cucito che volete io non sono l'uomo adatto ». Lo sceriffo sorride, non meno acuto, versato e sicuro di sé e dell'altro. Lo Sceriffo: « Vedo che i miei uomini non hanno sciupato il vostro senso dell'umorismo ». Il sorriso si cancella dalle sue labbra. Solleva lo spolverino. E il lembo di stoffa. Lo sceriffo: « Farò un altro tentativo. Questo era sotto la vostra sella. Quest'altro vicino ai corpi di un uomo e di tre ragazzi abbattuti a colpi di fucile. Così adesso dovrò impiccarvi per omicidio ». Lo sceriffo si stringe nelle spalle, sorridendo garbatamente.
L'Uomo si tasta pensosamente un rigonfiamento sotto l'occhio sinistro con un dito. Poi apre la bocca come per chiedere...
Ma lo sceriffo lo previene, annuendo sarcasticamente. Lo sceriffo: « Lo so che cosa volete dire... che non avete la faccia di uno che si porta dietro la prova di un delitto ».
Lo sceriffo si stringe di nuovo nelle spalle. Lo sceriffo: « Ma io ho visto uomini con la faccia ancora più sveglia fare stupidaggini ancora più grosse ».
Con un gesto pieno di indolenza, l'Uomo protende la mano verso lo spolverino. L'Uomo: « Voi dite? »
Lo sceriffo gli tira lo spolverino, senza fare obiezioni, limitandosi a gratificarlo di un'occhiata tra il divertito e il pungente. Facendo forza su se stesso, a causa dell'indolenzimento in tutto il corpo, l'Uomo indossa lo spolverino. E' un po' corto, ma di per sé questo non vorrebbe dire molto. Tuttavia, sulle lunghe braccia dell'Uomo, le maniche ricadono tutte striminzite. Più corte di sei buoni pollici. Silenziosamente, con le braccia che gli penzolano sui fianchi, l'Uomo lancia un'occhiata verso lo sceriffo.
Lo sceriffo reprime a stento un sorriso. Evidentemente deve aver già preso in considerazione l'idea che l'Uomo non sia quello che sta cercando, anche senza quest'ultima prova. Prende un fazzoletto, lo tuffa dentro un secchio pieno d'acqua e lo passa all'Uomo che nel frattempo si è liberato del corto, attillatissimo spolverino.
L'Uomo prende il fazzoletto bagnato e se lo preme sulle ferite. Un gesto forse trascurabile, ma che sottolinea il mutamento intervenuto nelle relazioni tra i due uomini. Lo sceriffo: « Dove avete preso quello spolverino? » L'Uomo: « Da qualcuno più corto di me ». Lo sceriffo: « E dov'è adesso? » L'Uomo: « A cena con due suoi amici ». Lo sceriffo: « Dove? » L'Uomo: « Ma non mangia. E' lui ad essere mangiato. E' un banchetto di vermi ».
Lo sceriffo lo guarda con fare inquisitivo, quasi dubitando che l'Uomo gli stia dicendo la verità. Lo sceriffo: « Hmmmm... Da queste parti una cena a base di spolverini scuri può essere dura da mandar giù... Avete mai sentito parlare di un bandito che si chiama Cheyenne? »
L'Uomo risponde tutto compunto con un'altra domanda: « E voi avete mai sentito parlare di un animale che si chiama camaleonte? » Lo sceriffo non risponde, ma

l'osserva con rinnovato interesse. L'Uomo prosegue: « Si mette in cima a un sasso e sembra un sasso. Si mette sopra una foglia e sembra una foglia. Il modo in cui può fare ogni genere di sporco affare gli permette di vivere molto a lungo ».
L'Uomo si zittisce e scruta lo sceriffo di sottecchi, per vedere se ha afferrato il senso della parabola. Lo sceriffo non se l'è lasciato sfuggire e l'Uomo accenna un sorriso. L'Uomo: « Pensate come sarebbe divertente se ci fosse un camaleonte a due gambe... con una pistola... e con in mente l'idea di fare un mucchio di soldi. In un certo posto c'è un Jesse James? Lui assume il colore di Jesse James, commette due omicidi e poi scompare. Chi è stato? Jesse James, naturalmente. In un altro posto c'è Cheyenne. Il colore di Cheyenne ».
Lo sceriffo annuisce lievemente. Lo sceriffo: « E che nome dareste a questo tipo particolare di camaleonte? »
L'Uomo si stringe nelle spalle. Lo sceriffo fa finta di pensarci su, con calma, poi suggerisce all'improvviso: « Che ne direste se lo chiamassimo... Frank? »
L'Uomo reprime a fatica un gesto di stupore. Si limita a rispondere, con calma: « Vedo che la sapete lunga sui camaleonti. Perché non cercate di prenderne uno? »
Lo sceriffo emette un breve risolino. L'Uomo lo guarda e quindi gli chiede, in tono casuale: « Quanto pagano lo sceriffo in questa città? » Lo sceriffo: « Ventotto dollari e sessantacinque centesimi. La settimana ». L'Uomo annuisce, comprensivo. L'Uomo: « A meno che non ci sia un aumento di stipendio, questa città resterà infestata di camaleonti ».
Lo sceriffo si stringe nelle spalle. Lo sceriffo: « Dopo tutto i camaleonti non sono così comuni dalle nostre parti. Presto o tardi assumono il colore sbagliato e incontrano qualcuno che li schiaccia. Basta saper aspettare abbastanza a lungo ».
I due uomini si osservano a lungo in silenzio. In mutuo rispetto, e forse anche con un po' di simpatia. L'Uomo indica la porta. L'Uomo: « Mentre voi aspettate, io posso andare? »
Lo sceriffo fa cenno di sì, sovrapensiero.
L'Uomo si dirige verso la porta, con la sua pigra camminata, continuando a premere il fazzoletto sulle ammaccature.
L'Uomo esce. Alcuni attimi di silenzio e quindi il breve rumore di un violento trapestio di piedi.
Lo sceriffo guarda in direzione della porta.
Rumore di pugni.
Dalla porta, mezza aperta, rotola all'interno della stalla il corpo di un uomo, immediatamente seguito da quello di un secondo e quindi di un terzo. I corpi dei tre aiutanti che giacciono semisvenuti sul pavimento.
Dalla porta che si sta aprendo fa la sua apparizione il volto ironico dell'Uomo. L'Uomo: « Così non ci serberemo rancore ».
Uno dei tre aiutanti, che adesso presenta un bel rigonfiamento sotto l'occhio sinistro, proprio come l'Uomo, si rialza a sedere, ancora stordito.
Con fare amichevole, l'Uomo gli tende il fazzoletto bagnato. Lo sceriffo assiste incuriosito e perplesso.
L'Uomo fa un gesto di congedo ed esce mentre la porta della stalla si richiude alle sue spalle sbattendo rumorosamente.

SCENA N. 30. LAVANDERIA CINESE. INTERNO - GIORNO.

Si tratta di un ambiente che abbiamo già visto alla pallida luce di una lampada alla paraffina: la Lavanderia Cinese di Wobbles.
Adesso tutto è in piena attività: le Cinesi, che indossano casacche e pantaloni, si muovono sveltamente e in silenzio tra le presse, i mangani, i bollitori.
La stanza è completamente occupata da una nube di vapore umidiccio che spreme rivoletti di sudore oleoso dal faccione di Wobbles. Questi indossa una camicia bianca senza colletto, percorsa da due sfarzose bretelle rosse dalla fibbia di ottone, all'altezza delle mammelle. I pantaloni sono appena accostati, al di sopra del

grasso dell'addome, tenuti insieme da una cintura dalla fibbia di argento.
Per quanto sia completamente vestito di bianco e tutto tirato a lucido, Wobbles conserva sempre quella certa aria sordida che gli è inseparabile e che scaturisce probabilmente dai riflessi bluastri del cranio rasato o dalla barba setolosa e mal rasata. Wobbles sta frugando dentro una cesta. Ne estrae alcuni panni di lino che agita sotto il naso di due Cinesi, ringhiando: « *Otto* lenzuola! Devono essere otto, facce gialle, o-t-t-o! »
E nel frattempo scuote rabbiosamente otto dita tremolanti sotto gli occhi desiderosi di approvazione delle donne che assentono subito, in Cinese, rassegnate, gentili, premurose.
Wobbles: « Non sapete contare, maledizione? »
La comica pantomima delle Cinesi, che si rimettono di buona lena al lavoro, continua, mentre Wobbles, per strizzare il lenzuolo bagnato, lo solleva e incomincia a pestarlo.
Il suono di una campana alla porta di ingresso (f. c.).
Immediatamente, Wobbles sospende la sua brutale operazione. Il tempo di voltarsi verso un possibile cliente e sul suo faccione non c'è altro che rispettosa sollecitudine. Ma la sua espressione muta di nuovo.
E' Jill che sta entrando, che si dirige verso di lui, svelta e sicura di sé.

SCENA N. 31. STRADE. ESTERNO - GIORNO.

Jill lascia il negozio di Wobbles. Si sofferma alcuni secondi vicino a un calesse dal quale preleva una borsa da viaggio. Poi incomincia ad attraversare, in diagonale, la strada...
In direzione di un edificio sul quale leggiamo la scritta: HÔTEL.
Sul cammino di Jill, un po' più in là rispetto all'ingresso dell'hôtel c'è un magazzino le cui merci fuoriescono ad occupare parte della strada.
C'è un uomo che sta esaminando la rifinitura di una delle selle appese sull'ingresso. Con prontezza abbassa il bordo della sella, con il quale si stava coprendo il volto.
Vediamo due occhi chiari, freddi, difficili da dimenticare dopo averli visti anche una volto sola. L'Uomo dall'armonica.
Jill si dirige verso di lui e lo oltrepassa senza fermarsi. Soltanto per un attimo, come per caso, i loro occhi si incontrano. Il tempo sufficiente perché Jill possa fare un rapidissimo segno convenuto che significa: « Fatto ».
Quindi la ragazza fa risolutamente il suo ingresso nell'albergo.
L'Uomo sembra occuparsi soltanto della sella. Adesso sta perfino spostando il capo verso la luce, come per rassicurarsi che sia veramente rifinito a mano l'intarsio della sella, e non una di quelle fregature semi-industriali che stanno arrivando anche nel West, per mezzo del treno.
Solo che i suoi occhi sembrano fissare qualcosa più lontano...
al ... di là della strada, nel vicolo a fianco della Lavanderia Cinese... ... dove proprio in questo momento si sta aprendo una porta, dalla quale scivola frettolosamente, furtivamente fuori Wobbles. Così di fretta che non ha nemmeno indossato la giacca, e le sue bretelle rosse balenano sfarzosamente mentre si muove rapidamente, voltandosi di tanto in tanto all'indietro.
L'Uomo sembra aver terminato di esaminare attentamente la sella.
Con un gesto di improvvisa indifferenza la ripone tra le altre e incomincia ad attraversare la strada, con la sua indolente e lunga falcata, puntando dritto in direzione del vicolo che ha inghiottito Wobbles.
Wobbles, sudando abbondantemente, cammina di fretta tra la gente. Ha l'aspetto di uno che punta dritto a una meta.
L'Uomo lo segue, tenendosi a una certa distanza, riparandosi dietro gli angoli delle case, i carri, i numerosi cavalli legati ai due fianchi della strada.
E infine, ecco la meta di Wobbles: il basso edificio di legno attorno al quale gravita l'intera vita della città: la stazione ferroviaria.

Senza esitare. Wobbles penetra all'interno.
L'Uomo ha un breve attimo di sorpresa. Quindi, affrettando il passo, fa come Wobbles.

SCENA N. 33. STAZIONE FERROVIARIA. ESTERNO - GIORNO.

Sul binario unico, il treno rivolto nella direzione opposta a quella dalla quale abbiamo visto arrivare Jill [2]. Sta per partire: docilmente, la macchina incomincia a soffiare, mentre dall'ultima carrozza un ferroviere ha già dato il segnale di partenza. Wobbles si fa strada tra la minuscola folla di ritardatari, amici e parenti venuti a salutare, vecchi o giovani curiosi.
L'Uomo lo segue a una certa distanza. Si muove con molta circospezione, adesso.
Wobbles sale a fatica entro una carrozza e si richiude lo sportello alle spalle, proprio mentre il treno incomincia a muoversi.
Allungando il passo, l'Uomo salta sul predellino della carrozza successiva. Nella quale fa il suo ingresso, mentre il treno incomincia a muoversi lentamente tra il solito svontolare di mani e di fazzoletti da parte della folla nel mezzo di un indistinto brusio fatto di commenti e di addii frammisti al fracasso delle ruote e allo sbuffare della locomotiva.

SCENA N. 34. SCOMPARTIMENTO TRENO. INTERNO - GIORNO.

Con calma, l'Uomo attraversa la carrozza, incrociando affollati sedili di legno, bagagli, valigie, cestini. Si dirige verso l'estremità della carrozza.
Una volta qui, attraverso il vetro polveroso può lanciare un'occhiata all'interno di quella successiva, la carrozza nella quale è entrato Wobbles, la spia.
Gli occhi dell'Uomo scrutano all'interno, con calma. Improvvisamente, assumono un'espressione di sorpresa e perplessità.
L'Uomo apre lo sportello, all'estremità della carrozza.
Ai suoi piedi l'angusto spazio vuoto in cui, in basso, sono agganciati i respingenti.
Protendendo all'infuori, come un compasso, una delle lunghe gambe, l'Uomo riesce a trovare un sostegno alla base dello sportello della carrozza successiva.
Una spinta e lo sportello viene aperto.
L'Uomo entra nell'altra carrozza.

SCENA N. 35. SCOMPARTIMENTO ALTRA CARROZZA. INTERNO - GIORNO.

Completamente immobile, rimanendo sull'ingresso, l'Uomo, adesso visibilmente sorpreso, lascia scorrere gli occhi tutto intorno.
In soggettiva dell'Uomo: panoramica all'interno della carrozza, affollata di passeggeri. La gente che parte da un posto come Abilene [3] è diversa da quella che vi arriva. Da una parte gli sconfitti, coloro che hanno affrontato la Frontiera con un badile, una frusta, una pistola. E che non hanno avuto successo. Dall'altra i primi vincitori, coloro che sono riusciti a mettere insieme un bel gruzzolo, e perfino una certa ricchezza, e che adesso se ne vanno a goderseli in una di quelle città dell'Est che assomigliano all'Europa e che sembrano così lontane. E ci sono anche i responsabili di tanta ricchezza e di tanta miseria, gli uomini di affari, i viaggiatori di commercio, i tecnici così abituati al treno che una volta entrati si mettono subito a dormire, da seduti, senza degnarsi di guardare nemmeno il panorama.

[2] Ci si può chiedere come la locomotiva abbia potuto fare manovra. La sceneggiatura originale del film prevedeva una scena in cui, a un certo punto, la locomotiva incominciava a ruotare. Si scopriva poi che la locomotiva era ferma su un tratto di binario montato su una piattaforma girevole di legno. Tramite una rotazione di 180° questo congegno permetteva di disporre la locomotiva in direzione opposta a quella da cui era venuta. Oltre questa piattaforma i binari terminavano.
[3] La città indicata nella sceneggiatura con il nome di Abilene è diventata poi nel film la città di Flagstone (= bandiera, vessillo, stendardo, insegna di pietra).

Il solo che dovrebbe esserci, e che non c'è, Wobbles. Sembra essersi volatilizzato nell'aria fiacca dello scompartimento.
Ma l'Uomo non ha la faccia di uno che possa ammettere, anche per un solo minuto, la trasformazione di qualcosa come duecento libbre di grasso in un fluido gassoso. Un'occhiata tutto intorno e l'Uomo ne trae una rapida conclusione. Immediatamente, si dirige verso il più vicino sportello laterale e lo spalanca sul panorama in movimento. Ed esce all'esterno.

SCENA N. 36. MAGAZZINO E BINARIO MORTO. ESTERNO - GIORNO.

L'Uomo si lascia agilmente scivolare giù dal predellino proprio mentre il treno incomincia ad acquistare velocità...
... e ad allontanarsi in mezzo ad un rumore di ferraglia, lasciando l'Uomo da solo, nei pressi dei binari, ancora intento a guardarsi attorno con circospezione e sbalordimento.
In soggettiva dell'Uomo: panoramica.
Ci troviamo nei pressi della stazione, a circa duecento yarde dall'edificio principale.
Qui vicino ci sono un paio di baracche, basse, di forma allungata, di fronte alle quali termina un breve tratto di binario morto. Nel suo complesso, il luogo ha l'aspetto di uno scalo improvvisato, di una stazione temporanea.
Sul binario morto, una locomotiva con la caldaia sotto pressione, che sbuffa docile e ubbidiente...
Il ritmico pulsare della locomotiva sostituisce a poco a poco il fracasso del treno che si dissolve a poco a poco, finché non scompare del tutto.
Attaccato alla locomotiva un *tender* carico di carbone e una carrozza, dallo aspetto rozzo e disadorno di un carro bestiame se non fosse per la stonatura fornita da alcune aperture simili a finestre dalle persiane abbassate.
E' questa strana carrozza ad attirare l'attenzione dell'Uomo, forse a causa del tenue pulsare della locomotiva, la sola cosa che dia segni di vita nel silenzio e nella solitudine di ciò che la circonda.
Con circospezione, per evitare di essere scorto dal macchinista e dal fuochista che potrebbero trovarsi all'interno dell'abitacolo della locomotiva, l'Uomo si dirige rapidamente verso il retro dello strano vagone-bestiame.
Dove trova la consueta scaletta a pioli metallica che conduce al tetto. Un breve sguardo tutto intorno e l'Uomo vi si arrampica.
Adesso si trova sul tetto della carrozza, dove si sposta con cautela, senza fare rumore.
Sentiamo il suono smorzato di una voce irritata. Le parole sono inintellegibili. Il suono sembra provenire dall'interno della carrozza attraverso una presa d'aria dal piccolo coperchio di ferro. Silenziosamente, l'Uomo vi si avvicina, si distende sul tetto di metallo riscaldato dal sole, e fa aderire l'occhio alla grata che ricopre l'interno della presa d'aria.

SCENA N. 38. CABINA LOCOMOTIVA. INTERNO - GIORNO.

Dettaglio:un'asta metallica aziona una campanella di ottone. Il suono della campanella.
Zoom indietro: ci troviamo nell'abitacolo della locomotiva. Il macchinista solleva la testa — il bianco degli occhi in risalto sulla faccia annerita — in direzione della campana. Il macchinista: « Hmh... Il Ragno vuole andare a fare un giretto ».
Incomincia a darsi da fare con le manopole e i comandi, mentre il fuochista, apre lo sportello rovente della caldaia e vi rovescia dentro una palata di carbone prelevato dal *tender.* Il macchinista: « Dateci dentro con quel carbone. Lo sai che gli piace andare forte ». Aziona una valvola e tira in avanti una leva. Un sibilo di vapore, lo sbuffare dei pistoni...

SCENA N. 46. CARROZZA-SALONE. INTERNO - GIORNO.

Adesso l'Uomo si trova in un angolo della carrozza. E' strettamente legato con un cordone di velluto rosso prelevato da una delle tendine.
Il suo sguardo sardonico sta seguendo, con una certa divertita curiosità...
...i grotteschi spostamenti di Morton che si alza dalla scrivania e procede a fatica, sostenendo il corpo semiparalizzato a dei cordoni sospesi sopra la testa, in direzione del bar, ove si versa un'abbondante dose di liquore.
I tre uomini di Frank giacciono sprofondati sulle poltrone di velluto sparse all'interno della carrozza. Uno di essi sta russando. Gli altri due osservano la lenta e faticosa avanzata di Morton e si limitano a bere, di tanto in tanto, senza fare nulla per aiutarlo.
L'Uomo scuote il capo con un sorriso. Commenta, come tra sé: « Adesso capisco... ».
Immediatamente, la testa di Morton scatta nervosamente verso di lui.
Morton: « Come? ».
L'Uomo accenna con un gesto eloquente alla sua menomazione: « ... perché a voi non vi hanno legato ».
Morton: « Io non sono prigioniero ».
L'Uomo spalanca gli occhi. Replica, simulando eccessiva sorpresa: « Si direbbe il contrario ».
I due uomini di Frank si scambiano un'occhiata. Uno di essi si intromette, anche se ha l'aria di non dare troppa importanza alle parole dell'Uomo: « Basta così ».
Ma l'espressione di Morton mostra chiaramente che l'insinuazione ha colpito nel segno. Morton osserva con un certo nervosismo i tre uomini di Frank. Poi, avanzando a fatica, si sposta per fronteggiare il prigioniero. I suoi movimenti sono rabbiosi e scattanti: ma l'energia che ostenta serve soltanto a rassicurare se stesso. Morton: « Io sono il padrone di Frank ».
L'Uomo annuisce, gravemente. Quindi aggiunge, perplesso: « Lui lo sa? ».

SCENA N. 58. HALL ALBERGO. INTERNO - GIORNO.

Il banco dell'albergo. Un inserviente dall'ambiguo profilo da furetto si china a scrivere alcune date su un registro. Facendo finta di badare ad altro, i suoi occhi seguono incuriositi... i movimenti di Jill che sta attraversando la hall. Jil va a sedersi su un divano, si dà un contegno e nasconde la propria preoccupazione dietro una copia ingiallita dell'« Abilene Inquirer ».
Un titolo che spicca tra tutti gli altri: « La ferrovia continua la sua marcia verso Ovest ». Ma Jill non vi bada. Si limita a fissare distrattamente il giornale con sguardo inquieto.
Un'ombra va a stagliarsi all'improvviso sul giornale. Jill trasalisce, spaventata, e solleva lo sguardo all'insù. Davanti a lei uno sconosciuto, un uomo di mezza età. Ha un aspetto austero e dignitoso. E' vestito con decorosa eleganza. Dietro di lui, fa capolino la faccia rassicurante e raggrinzita di Sam, il vecchio dal carro a quattro ruote. Sam: « Ecco, ecco la Signora McBain ».
Jill osserva i due con aria interrogativa. Sam si spiega in fretta, indicando l'altro uomo: « Il Signor O'Leary... della Banca... ». Questi, durante la presentazione, si inchina in segno di cortesia. Sam: « Dice che deve parlare con voi ».
O' Leary lo guarda in maniera perentoria. Sam annuisce, aggiungendo controvoglia: « Hmh... da solo ».
E se ne va.
Con un cenno del capo Jill invita il nuovo venuto a prendere posto accanto a lei. O'Leary si siede. Un po' imbarazzato, esordisce facendole le proprie condoglianze: « E' inutile dirvi... ». Jill (che taglia corto): « Sì. E' inutile ». O' Leary si infila una mano in tasca e ne estrae una busta sigillata.
O' Leary: « Sono venuto per consegnarvi questo. Adesso appartiene a voi ».
Jill prende la busta ed incomincia ad aprirla. Rimane sorpresa quando l'altro ag-

giunge: « Ce l'ha dato McBain, quindici anni fa, quando si stabilì da queste parti ». Nel frattempo Jill ha tirato fuori due fogli di carta. Sembra un documento legale, con tanto di bolli e di firme. Jill si mette a leggerli con crescente interesse, accigliata, mentre O'Leary continua a parlare: « Ricordo che mi disse: è soltanto un pezzo di terra che non vale niente. Ma tienlo al sicuro. Un giorno potrebbe diventare molto importante... ».
Jill continua a leggere, con eccitazione crescente. Una ridda di emozioni le percorre il volto: sorpresa, turbamento, esultanza.
O' Leary scrolla la testa, nel ricordare: « Eh, era uno strano tipo, quel McBain. Una volta gli chiesi dove trovava la forza di continuare a lavorare quella terra senza valore. Sapete che cosa mi rispose? ».
Jill ha finito di leggere. Solleva lo sguardo in direzione dell'uomo. Nei suoi occhi, forza e determinazione. Jill: « Sì. Vi rispose: in un sogno. Un grande splendido sogno ».
O'Leary la guarda sorpreso. Jill si alza, sorridendo, e gli restituisce il documento. Jill: « Volete continuare a tenerlo per me? E' importante, adesso ».
Notando il gesto di congedo, Sam rispunta fuori, svelto come al solito. Sam « Se avete finito, ci sarebbe un altro piccolo problema... ». Jill si volta e lo guarda con aria interrogativa. Sam agita il pollice indicando vagamente qualcosa dietro di sé: « Che diavolo siamo tenuti a farne di tutto quel legname? ».

SCENA N. 61. STRADA PRINCIPALE. ESTERNO - GIORNO.

Un'altra mattinata ad Abilene...
Un altro negozio ha aperto i battenti...
Nuovi immigranti sono arrivati...
Un carro che passa, carico di operai che vanno a riprendere il loro lavoro, alla ferrovia: bianchi, negri, cinesi [4].
In campo lungo, la facciata dell'albergo.
Due figure sull'ingresso.
Una appartiene all'Uomo con l'armonica che sta chiedendo qualcosa all'impiegato dalla faccia da furetto. Probabilmente sta chiedendo informazioni circa la ragazza, Jill, dato che l'altro fa cenno di no, come per dire che se ne è andata e che lui non ha più avuto sue notizie. Poi sembra ricordare qualcosa. Richiama l'Uomo e gli parla, indicando un edificio dall'altra parte della strada.
L'Uomo ringrazia l'impiegato e se ne va, attraversando la strada. Il suo volto è tirato, teso. Nella sua mente si accavallano pensieri e premonizioni assai poco confortevoli, mentre si dirige verso l'edificio che gli è stato indicato. Vi è un'insegna, dorata e pretenziosa, sull'ingresso: « BANCA ».
L'Uomo entra nella Banca. Attraverso la porta a vetri lo vediamo avvicinarsi ad un uomo attempato e dignitoso, che già conosciamo: il Signor O' Leary.

SCENA N. 63. FACCIATA STAZIONE. NEI PRESSI DELLA FATTORIA MCBAIN. ESTERNO - TRAMONTO.

Due mani che stanno fissando la grossa insegna di legno intagliato, al centro della quale leggiamo la scritta: « STAZIONE DI SWEET WATER ».

[4] Charles Crocker, uno dei « Quattro Grandi » finanziatori e amministratori della Central Pacific che dirigevano i livellamenti e la posa dei binari, non trovando la mano d'opera necessaria per fare avanzare la strada ferrata nelle Sierras, ebbe l'idea di impiegare mano d'opera cinese. La California aveva attratto molti cinesi; a titolo di esperimento Crocker ne ingaggiò cinquanta. I rudi sterratori americani, dall'alto della loro statura, si fecero delle grasse risate alle spalle dei minuscoli cinesi e del loro codino. Questi, il primo giorno in cui presero servizio, provvidero a prepararsi un accampamento, pulito ed efficiente, all'estremità del tratto in costruzione e, dopo un pasto a base di riso, si misero a dormire. All'alba erano già al lavoro. Lavoravano con tale energia che meno di dodici ore dopo Crocker telegrafava a Sacramento richiedendo un ulteriore invio di mano d'opera cinese. Nel giro di meno di un semestre ne fece arrivare appositamente dalla Cina, per mare, più di duemila.

Sono le mani di Cheyenne, che adesso salta giù, agilmente, dalle spalle dell'Uomo, dove si era arrampicato per arrivare agli appositi ganci di sostegno.
Ed eccola, la stazione, in mezzo alle ombre affilate tratteggiate dal sole che sta sprofondando sotto la linea dell'orizzonte.
Non è certo un capolavoro di carpenteria, ma la facciata è decorosa, con il suo tetto spiovente, la porta, lo sportello della biglietteria. E con la sua bella insegna, naturalmente.
Gli uomini la stanno guardando, ammirati, come se fosse una cattedrale. Sono tutti sporchi, esausti, ma non stanno più nella pelle dalla contentezza. Erano anni che non mettevano mano a un solo arnese più innocuo della pistola. E adesso hanno costruito qualcosa.
Specialmente Cheyenne sembra posseduto da un'incontenibile, quasi selvaggia contentezza. Grida, durante la sua rumorosa imitazione di un capo-stazione: « Prego, signore e signori, non sostate sui binari. L'uscita è da questa parte! ».
Ridendo, i suoi uomini si uniscono allo scherzo, stipati contro la porta che Cheyenne spalanca...
... solo che dietro la porta non c'è l'interno che ci si aspetterebbe di vedere, ma semplicemente l'arida pianura che si estende a perdita d'occhio verso l'orizzonte.
Gli uomini varcano la porta...
Carrellata laterale: dalla facciata allo sfondo. E' tutto. E' come uno di quei fondali che si vedono a teatro, una facciata con tre colonnine e tutto intorno la superficie della pianura. Ma gli uomini fanno finta di trovare un interno arredato lussuosamente, mentre Cheyenne continua ad illustrare, con ampi gesti: « I biglietti allo sportello... Le sale di aspetto a destra... Le *toilette* in fondo a sinistra, e state bene attenti a non andare in quella delle signore... ».
Ridendo, Cheyenne riemerge dalla porta della facciata. Va dall'Uomo, che non ha preso parte al gioco, rimanendo appoggiato ad una delle colonnine che sostengono il tetto, dove ha tirato fuori l'armonica e si è messo a soffiarci dentro, per ripulirla.
Fuori campo, gli uomini continuano a scherzare e a divertirsi.
Cheyenne ridiventa subito serio. Ammicca sardonicamente in direzione della facciata della stazione e commenta: « Questo bello scherzetto dovrebbe attirare Frank come il miele una mosca ».
L'Uomo fa vagamente cenno di sì: « Hmh, hmh... ».
E modula alcune note.
Cheyenne rimane alcuni istanti in silenzio, pensieroso, poi si mette di nuovo a parlare: « Con la donna... ci... ci metteremo d'accordo ».
Ancora una volta, come sovrapensiero, l'Uomo fa un vago cenno di assenso: « Hmh, hmh... ».
E incomincia a suonare il solito motivo. Più lentamente, in maniera più tormentata questa volta.
Cheyenne ci ripensa su poi sorride: « La stazione sarà la prima cosa che vedrà, quando ritorna a casa ».
Bruscamente, la musica si interrompe.
L'Uomo osserva a lungo Cheyenne, infine dice ciò che entrambi stanno pensando: « Se ritorna ».

SCENA N. 67. STRADA PRINCIPALE. ESTERNO - GIORNO.

Un uomo procede lentamente a cavallo lungo il centro della strada: è Frank. E' vestito con sobria eleganza, un vestito scuro di buon taglio, una camicia bianca, il panciotto ricamato, come in un'occasione speciale.
Fa fermare il cavallo a un lato della strada, scende e lo lega a un palo, davanti al negozio di un barbiere.
E si accinge a varcare la porta del negozio.
Un cartello, appeso alla parete di legno accanto all'ingresso, attira la sua attenzione. Frank si sofferma a leggere ciò che vi è scritto sopra.
La smorfia imbronciata di Cheyenne lo fissa, riprodotta alla bell'e meglio su un av-

viso di taglia: « Manuel 'Cheyenne' Gutierrez. Ricercato per omicidio e rapina a mano armata. Vivo o morto. Ricompensa: 10,000 dollari » [5].
Frank osserva la taglia con un sorriso smorzato, come uno che sta pensando a qualcosa di divertente.
Ed entra nel negozio.

SCENA N. 68. NEGOZIO BARBIERE. INTERNO - GIORNO.

Il barbiere, calvo, grasso e baffuto, si mette subito in moto, pieno di sussiego, non appena Frank varca la porta, spazzolando accuratamente l'unica poltrona.
Sorridente, felice di essere stato liberato in una sola volta dall'inattività e dalla solitudine, incomincia a subissarlo di parole gentili: « Buon giorno, signore, prego, accomodatevi. L'attaccapanni è dietro la porta. Davvero una bella giornata, non trovate? ».
Frank, senza badargli minimamente, appende il cappello e la giacca e poi si riaggiusta il cinturone, nello spostarsi verso una bacinella smaltata piena d'acqua, su una mensola sotto lo specchio.
E il barbiere prosegue: « Né troppo calda né troppo fredda. Barba e capelli? ».
Frank si limita a dargli un'occhiata: « Barba e silenzio ».
E mentre il sorriso si dissolve lentamente dalla faccia paffuta e ammutolita del barbiere, Frank si piega sulla bacinella, per bagnarsi il viso. Si rialza. Si guarda nello specchio. E nello specchio scopre un'altra immagine, accanto alla sua. Quella dell'Uomo, completamente immobile, che lo sta fissando dalla vetrina. Con uno sguardo che sembra privo di qualsiasi emozione, ma così penetrante, tagliente e affilato come una fucilata.
E Frank, anch'egli completamente impassibile, il viso bagnato, inzuppato da miriadi di piccole gocce lucenti, restituisce quello sguardo.

INSERTO - FLASH-BACK.

E ancora una volta l'immagine di Frank viene sostituita da quella di un Frank più giovane, sorridente, allegro, quasi immobile in quell'atmosfera trasognata e rarefatta...
In primo piano, dietro la vetrina, l'Uomo sbatte le palpebre, come per scacciare le immagini di un sogno, di un ricordo che è stato lui stesso ad evocare. Dà un'ultima occhiata a Frank che sta fissando, come in attesa, impassibile, lo specchio.
E come se avesse perduto ogni interesse in tutto ciò, l'Uomo si volta e si allontana dalla vetrina...
Fa alcuni passi, senza nessuna fretta.
Si appoggia con la schiena all'angolo di una casa. Estrae un pezzetto di legno e un coltello dalla tasca. Ed incomincia a tagliuzzarlo.
Dopo quel breve, silenzioso scambio di occhiate, anche Frank sembra aver completamente dimenticato l'Uomo.
Si sistema comodamente sulla poltrona, spinge la testa all'indietro, perfettamente a suo agio.
La esperte dita del barbiere, velocissime, fissano la salvietta, rivoltolano il pennello entro la ciotola del sapone. Ma i suoi occhi si spostano con inquietudine dall'Uomo a Frank, e poi ritornano sull'Uomo. Avverte che c'è qualcosa di strano nell'aria ma non osa dire nulla.
Sparge la morbida schiuma di sapone sul viso di Frank, e intanto non può fare a meno di sospirare, sbuffare, deglutire. E quando non può resistere più a lungo, osserva: « Scusatemi, ma... c'è qualcuno là fuori che sta tagliuzzando un pezzetto di legno ».

[5] La taglia sulla testa di Cheyenne è poi diventata nel film di 5.000 dollari. Di tale entità è anche la somma con la quale l'Uomo dall'armonica, barattando il prigioniero, si assicura l'acquisto della terra di McBain, nel corso dell'asta pubblica.

Frank si è rovesciato sullo schienale della poltrona, completamente rilassato, la testa ripiegata all'indietro, gli occhi chiusi. Frank: « E allora? ».
Il barbiere si stringe nelle spalle: « Beh, ho il presentimento che quando avrà finito di intagliare quel legno, succederà qualcosa... ».

SCENA N. 69. STRADA PRINCIPALE. ESTERNO - GIORNO.

Appoggiato con la schiena all'angolo di una casa, l'Uomo continua ad intagliare il pezzo di legno, con calma, metodicamente.
Tra i vari rumori del traffico il fracasso delle molle e delle ruote di una carrozza che si sta avvicinando.
L'Uomo solleva lo sguardo, sovrapensiero, in direzione della fonte del rumore.
Ma non li riabbassa così subito come avrebbe avuto intenzione di fare. E se il fatto che sospende di tagliuzzare il suo pezzo di legno può essere interpretato come una reazione di sorpresa, ebbene, allora, l'Uomo è sorpreso.
Sul carrozzino scoperto che sta arrivando al piccolo trotto, c'è Jill. Contegnosa, rigida e bene in equilibrio, siede accanto a uno degli uomini di Frank, che sta tenendo le redini.
L'Uomo la guarda con insistenza, mentre il carrozzino si avvicina, lo raggiunge, passa oltre. E' impossibile che Jill non lo abbia notato. Eppure, gli è passata a non più di un metro di distanza senza minimamente mostrare, né con un gesto, né con lo sguardo, di averlo notato. Jill continua a guardare dritto davanti a lei chiusa in se stessa, impenetrabile.
Vigili e nello stesso tempo perplessi gli occhi dell'Uomo seguono il carrozzino.
Sembra davvero una giornata ricca di sorprese.
L'Uomo di Frank ferma il carrozzino proprio davanti all'ingresso dell'ufficio dello sceriffo.
L'Uomo osserva questa scena inattesa.
I suoi occhi si dirigono verso la vetrina del negozio del barbiere. Frank è allungato all'indietro, completamente rilassato, mentre viene rasato. L'Uomo aggrotta lievemente le sopracciglia. Poi rivolge lo sguardo in direzione di Jill.
In soggettiva dell'Uomo: Jill sta scendendo dal carrozzino. I suoi movimenti sono aggraziati, ma nello stesso tempo decisi. L'uomo di Frank rimane a cassetta.
Lo sceriffo, l'uomo dal volto intelligente che già conosciamo, si alza dalla seggiola sul limitare della soglia, all'aperto, dove stava parlando con uno dei suoi aiutanti.
Jill si dirige verso di lui, decisa.
Gli dice qualcosa, in maniera concisa e risoluta. Lo sceriffo sembra leggermente sorpreso. Le risponde con l'aria di uno che sta facendo delle obiezioni.
Ma Jill insiste e lo sceriffo si stringe nelle spalle, con un gesto che equivale a un « va sempre bene, qualunque cosa diciate ».
Dà ordini all'aiutante che si allontana prontamente.
L'Uomo riabbassa lo sguardo sul suo lavoro di intaglio. Una breve linea verticale compare tra le sue sopracciglia, quando si mette a soffiare, pensieroso, sulla lama del coltello, per liberarla da un minuscolo truciolo di legno.

SCENA N. 70. NEGOZIO BARBIERE. INTERNO-GIORNO.

L'affilatissima e rilucente lama del rasoio che si muove lentamente sulla gola di Frank.
Il barbiere, con meticolosità estrema, è intento al proprio lavoro.
Un uomo si sporge dall'ingresso, con le mani appoggiate allo stipite, nell'atteggiamento di uno che si sofferma un minuto, a propalare notizie con la lingua che già brucia dalla voglia di andarle a raccontare al prossimo conoscente: « Ehi, Louie, l'hai sentita l'ultima? La terra di McBain è in vendita. Sembra che la vedovella abbia fretta di sbarazzarsene. Ha chiesto allo sceriffo di indire un'asta pubblica. Giù all'albergo. Ti interessa? La venderanno a poco ».
Il barbiere fa una smorfia di disgusto, mentre pulisce il rasoio su un pezzo di

carta. Il barbiere: « Poco è sempre troppo, per comprare una cosa che non vale niente ».
Dà un'occhiata a Frank che è sempre allungato all'indietro, immobile, gli occhi semi-chiusi, in attesa che la rasatura riprenda e senza mostrare il minimo interesse alla notizia.
Il barbiere (a Frank): « A meno che il signore non abbia interesse ad acquistare un bellissimo pezzo di deserto... ».
E si mette a ridacchiare per far capire a Frank che sta scherzando.
E anche Frank si mette a ridere, sommessamente, senza emettere alcun suono, una risata tutta interiore che cresce a poco a poco, fino a fargli scuotere le spalle.
Anche il barbiere ride, ma adesso è un po' disorientato; non pensa di aver detto niente di più di una spiritosaggine, eppure... ».

SCENA N. 74. CORRIDOIO ALBERGO. INTERNO-GIORNO.

L'Uomo fa la sua apparizione da un corridoio che vediamo sullo sfondo, attraversa rapidamente un altro corridoio lungo il quale sono allineate le porte numerate di numerose stanze. Dabbasso, sentiamo il rumore confuso di molte voci: l'asta.
L'Uomo si dirige verso una porta chiusa. Solleva la mano sinistra e bussa, in un modo che fa pensare a un segnale convenuto: un colpo - due colpi - un colpo.
Dopo una pausa un lieve rumore dietro la porta.
L'Uomo accosta il viso alla porta e sussurra: « Sono io ».
Il rumore di una chiave che viene girata nella toppa.
L'Uomo esita un attimo.
E dà un'occhiata, con aria di rincrescimento, alla propria mano destra che è entrata nel campo visivo reggendo una pistola.
Poi apre la porta ed entra, deciso.

SCENA N. 76. NEGOZIO BARBIERE. INTERNO-GIORNO.

In primissimo piano: il volto di Frank completamente nascosto, drappeggiato da una salvietta inumidita e fumante. Vicino alla poltrona uno dei suoi uomini che sta finendo di raccontargli quanto è successo, respirando a fatica per la corsa: « ... E allora lo sceriffo ha detto, okay, Cheyenne è come denaro contante, aggiudicata per diecimila dollari. Quel bastardo è ancora là dentro, già all'albergo, Frank... Siamo sempre in tempo. Dì una parola e noi... ».
Frank fa un gesto con la mano, con calma, e il barbiere si affretta a togliere la salvietta inumidita.
Il pistolero sta ansiosamente aspettando un ordine da parte di Frank.
Ma Frank rimane allungato all'indietro, gli occhi chiusi, perfettamente rilassato.
Si limita a dire una sola parola: « Profumo ».

GIU' LA TESTA
IL LINGUAGGIO E' IL MONDO

In Giù la testa, **la fatica più recente di Sergio Leone, all'ambientazione obliqua nel West rivisitato e non più incline alla leggenda dei film precedenti succede la collocazione della vicenda principale durante il periodo della rivoluzione messicana (siamo nel 1914). Frequenti « flash-back » ritagliano nel cuore del film corrispondenze, echi, rimandi e simmetrie che risuscitano altri avvenimenti traumatici che hanno avuto luogo in precedenza, in un altro « paese oppresso e tenace »** [1], **durante un'altra rivoluzione (siamo in Irlanda, nel 1914). Ma affermare che ciò che distingue** Giù la testa **da** Per un pugno di dollari, Per qualche dollaro in più, Il buono, il brutto, il cattivo **e** C'era una volta il West **è il sistema delle referenze storiche non basta. Intanto sarebbe meglio dire interferenze, visto che i due paesi oppressi e le rivoluzioni di cui sono teatro andranno a ricongiungersi su di una stessa scena, all'interno di una stessa metafora e di uno stesso tema dominante: il tema del traditore e dell'eroe. Si è quasi portati a dare ragione a Borges: « forse la storia universale è solo la storia delle differenti intonazioni di alcune metafore »** [2]. **Lo sfondo temporale sul quale** Giù la testa **intesse il suo tracciato di variazioni senza età è quello di una temporalità sfigurata in senso iterativo, propria dell'autismo, dell'ossessione, della compulsione di morte. Il fatto è che in** Giù la testa **si celebra un monismo assoluto: se nei film precedenti il mondo, la storia e il cinema si rispecchiavano l'uno nell'altro e così ci restituivano la loro immagine più fedele, adesso è venuta meno ogni differenza tra ciò che si riflette, la superficie dello schermo, l'immagine che lo attraversa e l'atto della riflessione che si compie in questo gioco di fuochi e di** cache **(come illustra la figura del Governatore). Anche i personaggi sfumano l'uno nell'altro. « Io » non è un « altro ». Semplicemente John-Sean si dimentica(no) come uno ed è soltanto al cospetto di Juan che può pensarsi come essere continuamente multiplo. Il mondo, la storia, la soggettività e il cinema si uniformano in** Giù la testa **ad una stessa regola. Quella di essere dal primo all'ultimo, essenzialmente, fatti di linguaggio, il cinema non è più il rovescio o il doppione del mondo.** E' **il mondo. E' per questo che** tutto **si uniforma al funzionamento delle metafore, metonimie, sineddochi, eufemismi, allusioni, antifrasi, litoti che il film sgrana come una cartuccera. Ma se il mondo, la storia e il cinema sono una stessa cosa, allora il cinema non costituisce più una sorta di riparo da essi. Nessuna sorpresa quindi nel vedere che l'uso più straordinario dei mezzi del cinema si lega segretamente a funzioni di distruzione, di morte e di abbandono.**

Se Il cinema critico **di Sergio Leone aveva fino adesso praticato il proprio esercizio di rilettura e riscrittura prevalentemente sulla tradizione del western americano classico, con** Giù la testa **questo stesso esercizio si radicalizza e si estende fino al punto di abbracciare l'intero arco del cinema internazionale (uno degli apporti più cospicui è dato da una fitta rete di allusioni, citazioni, prestiti e prelevamenti il cui oggetto è il cinema italano, western compreso). Sbaglierebbe chi volesse ricondurre** Giù la testa **ai più nobili film americani sulla rivoluzione messicana:** Viva Villa! **di Conway-Hwks,** Viva Zapata **di Elia Kazan,** Vera Cruz **di Robert Aldrich,** Il meraviglioso paese (The Wonderful Country) **di Robert Parrish,** I professionisti (The Profes-

[1] Jorge Luis Borges: **Il tema del traditore e dell'eroe**, in **Finzioni.**
[2] Jorge Luis Borges: **La sfera di Pascal**, in **Altre inquisizioni.**

sionals) di **Richards Brook, ecc. Non a caso tutti questi film sono ambientati in un periodo che precede sia Huerta sia il 1914.**
Lo stesso riferimento a John Ford si è qui necessariamente decentrato. Dopo una sorta di amaro congedo dalla situazione più canonicamente fordiana (Juan, l'outsider **ammesso ad una promiscua quanto sdegnosa convivenza all'interno della diligenza, al contrario di Johnny Ringo, e come Sergio Leone, non si fa illusioni circa la possibilità di risanamento dei rapporti sociali in termini di soldarietà e di umanitarismo: invece di guadagnarsi un posto tra gli altri vaggiatori violenta l'unica passeggera e deruba i troppo schifiltosi e occasionali compagni di viaggio)** Giù la testa **si rivolge in direzione del Ford delle storie irlandesi e in particolare del** Traditore (The Informer), **adombrato nella figura dell'amico di John-Sean (di cui il Dottor Villega costituisce un altro** avatar), **macchiatosi della stessa colpa di Gypo Nolan (Victor McLaglen)** [3]. **Le prodezze balistiche di John-Sean, ex-dinamitardo irlandese, aggiungono alle inflessioni giapponesi del cinema di Sergio Leone una nuova minacciosa figura che va a collocarsi accanto a quella dei suoi** samurai: **quella del** ninja [4]. **Né è difficile riconoscere in alcuni avvenimenti che scandiscono la vicenda del film avvenimenti che hanno caratterizzato la storia (e di riflesso il cinema) nazionale. La vicenda personale di Juan convoca nell'**imagerie **collettiva degli spettatori quella più nobilitata di Papà Cervi, la rivoluzione messicana la Resistenza, Gunter Reza la soldataglia nazista, le grotte di San Isidro le Fosse Ardeatine, il Dottor Villega un'ambigua figura di martire scevra di ogni euforia militante. Il monismo assoluto di** Giù la testa **esige che il cinema, prima di diventare il mondo, si annetta e compia la ricognizione di tutte le regioni e province del cinema. E così il cerchio si chiude. D'altronde il cinema aveva avuto origine da una stessa ossessione: filmare l'arrivo di un treno in stazione. La pubblicazione della descrizione piano per piano del film (più di una sceneggiatura o di una semplice lista dialoghi) non ha altro scopo che quello di permettere di compiere la ricognizione di tutte queste « interferenze » storiche ed intertestuali.**

[3] Se si pensa che anche il vero protagonista del racconto di Borges, **Tema del traditore e dell'eroe**, porta il nome di Nolan tutta questa rete di relazioni tra Leone, Ford e Borges apparirà meno arbitraria. Se ci si fa venire in mente che la Dublino della joyciana **Finnegan's Wake** annovera anche una libreria che porta l'insegna « Brown & Nolan » **(sic)** e che questa libreria si trova in Vico Road torneranno tutti i conti anche per quanto riguarda la storia intesa come progressione nella ciclicità e come incubo da cui, come dice lo Stephen Dedalus, ci si vorrebbe destare. Il fatto che il whiskey scorra a fiotti sulle cadenze funerarie di **Giù la testa**, né più né meno come durante la veglia funebre di Finnegan, non fa che corroborare tutte queste analogie.

[4] Parallelamente al rapido avanzamento compiuto dall'arte di maneggiare la spada del 16° secolo in Giappone, un'altra arte marziale, chiamata **Ninjutsu**, si era andata sviluppando segretamente per tenere testa ai bisogni di quegli anni turbinosi. Il numero degli specialisti di Ninjutsu, chiamati **ninja**, era limitato. Attraverso allenamenti incrediblmente duri, essi diventavano padroni di varie tecniche di combattimento che li rendevano capaci di agire quasi come i maghi delle Mille e una notte. Potevano correre più veloci di un cavallo, lanciarsi in volo da un albero all'altro, nuotare per ore sott'acqua e rendersi invisibili mediante l'uso di cortine, nebbie e polveri.

1. INSERTO (Didascalie, carattere stampatello, lettere maiuscole, in bianco su nero).
   La rivoluzione
   non è
   un pranzo di gala,
   non è
   una festa letteraria,
   non è
   un disegno o un ricamo,
   non si può fare
   con tanta eleganza,
   con tanta serenità
   e delicatezza,
   con tanta grazia e cortesia.
   La rivoluzione
   è un atto di violenza.
   Mao Tze Tung

2. ESTERNO GIORNO. ZONA DESERTICA. ROCCE E MONTAGNE.

   Una colonia di grossi formiconi nel cavo di un albero. Sopra i formiconi il getto di un liquido schiumoso. Panoramica verticale verso il basso, fino ai piedi dell'albero, ove il liquido si raccoglie in una pozza che dilaga tutto intorno. Panoramica verso sinistra. Entrano in campo i piedi nudi e le gambe di un uomo. Panoramica verticale verso l'alto. Due mani che stanno abbottonando la patta dei pantaloni. La panoramica prosegue fino a inquadrare in PPP Juan. Inizio colonna musicale. Un'esplosione (f.c.) Juan solleva la testa e si guarda attorno.

3. PPP di Juan che accenna un sorriso. Nella colonna musicale prevale il tema: « Sean, Sean, Sean ».

3-bis. TITOLI DI TESTA. In bianco, in sovrimpressione sull'immagine di una grossa diligenza trainata da una pariglia di dieci cavalli. La diligenza in lontananza viene ripresa con il teleobiettivo. I titoli proseguono anche nei p. successivi.

4. ESTERNO GIORNO. ZONA DESERTICA. ROCCE E MONTAGNE.

   Juan, in figura intera, corre in direzione di un palo di legno dal quale penzola un panno. In campo lungo, la diligenza che si sta avvicinando. Juan si ferma vicino al palo, si guarda e si tocca un piede (probabilmente si è prodotto un piccolo taglio durante la corsa a piedi nudi). La manica sinistra della giacca è listata a lutto.
5. PPP di Juan. Fine musica. Frinire di grilli (f.c.).
6. La diligenza. Due uomini a cassetta. La scorta appollaiata sul tetto.
7. Pros. del p. n. 4. Juan si toglie il cappello e lo agita per far fermare la diligenza.
8. I cavalli e, in c. 1., Juan. Soggettiva dei due postiglioni.
9. Juan e la diligenza.
10. I cavalli.
11. Juan e la diligenza che lo sta superando. Juan si volta in direzione della diligenza.
12. Juan di quinta e la diligenza seminascosta dalla polvere.
13. I due postiglioni che cercano di far fermare i cavalli. Secondo postiglione: « Uha... Caballo... Ehhh... ».
14. I cavalli rallentano la loro corsa. Soggettiva dei due postiglioni. Secondo postiglione (f.c.): « Uha... Caballo... Ehhh... ».

15. Correzione di campo dai cavalli ai due uomini a cassetta. Secondo postiglione: « Uha... Caballo... Leeh... Leeh... ». La diligenza si ferma.
15-bis PPP di Juan. Sorride e si mette a correre.
16. Juan, di spalle, che corre vorse la diligenza. Fine titoli. Juan: « Señor... Señor... Señor... ».
17. Juan raggiunge i due postiglioni che nel frattempo sono scesi a terra. Primo postiglione (al secondo): « Stringi quel sottopancia ». Il secondo esce di c. Juan (al primo postiglione): « Señor, devo andare a San Felipe... Mia madre è morta... ». Primo postiglione: « Sempre dritto per quaranta miglia... ». Juan afferra per la spalla il primo postiglione.
18. PPP del primo postiglione.
19. PPP di Juan. Mostra dei soldi. Juan: « Pago, eh! ».
20. PPP del primo postiglione che allontana Juan. Primo postiglione: « Ma che paghi, cammina! ».
21. Il primo postiglione di quinta e Juan che ha ricevuto la spinta andando a finire più lontano. Sullo slancio della spinta ricevuta fa ancora qualche passo infilandosi le dita fra le natiche, ove si gratta.
22. PP di Juan. Alle sue spalle il primo postiglione che lo chiama: « Ehi, ehi, aspetta, vieni un po' qua ». Juan si volta.
23. Il primo postiglione, di spalle, e Juan che ritorna sui propri passi. Juan tende i soldi al postiglione.
24. Juan dà un bacio al postiglione che lo respinge.
25. Il postiglione di quinta e Juan. Il postiglione lo trattiene e lo fa voltare per studiarlo.
26. PPP del postiglione che commenta: « Perfetto! ».
27. PP di Juan che ride. Il postiglione (f.c.): « Perfetto! ».
28. Piano ravvicinato del secondo postiglione: « Che ne dite, ragazzi? E' proprio... ».
29. Il postiglione e Juan. Il postiglione: « ... quello che ci vuole. Io questo qua glielo mando dentro. Voglio vedere la faccia di quelli, quando se lo vedono entrare ». Dà un'altra spinta a Juan.
30. PP del postiglione.
31. La scorta sul tetto, vista dall'alto. Entrano in c. il postiglione e Juan. Si fermano. Il postiglione perquisisce Juan.
32. Il postiglione e Juan. Il postiglione sembra aver scoperto qualcosa.
33. La scorta carica il fucile e lo punta verso il basso.
34. Pros. del p. n. 31. La scorta punta il fucile in direzione di Juan.
35. Pros. del p. n. 32.
36. Il postiglione e Juan. La scorta sul tetto, visibile oltre il bordo della diligenza. Un altro uomo di scorta a terra, anch'esso col fucile puntato. Il postiglione ha trovato un panino. Gli altri due ridono. La ripresa avviene dal basso.
37. Pros. del p. n. 34. Il postiglione lascia cadere il panino a terra e dice a Juan: « Monta! ». Juan raccoglie il panino che era andato a finire sugli escrementi dei cavalli.
38. Pros. del p. n. 35. Juan soffia sul panino per ripulirlo ed esce di c. da d.

39. INTERNO GIORNO. INTERNO DILIGENZA.

PP di Juan che apre lo sportello. Rumore di posate (f.c.) che ha subito fine.
40. Un prelato, un proprietario terriero e la moglie, un notabile e un americano che stanno mangiando.
41. PP dell'americano che si volta facendo perno sulla seggiola.
42. Il proprietario, l'americano e Juan che entra.
43. PP del proprietario che guarda verso il basso.
44. PP dei piedi nudi di Juan sul tappeto.

45. Pros. del p. n. 43.
46. PP dell'americano.
47. PP di Juan.
48. Juan e l'americano. Juan estrae un paio di ciabatte dalla giacca.
49. PP delle ciabatte che cadono vicino ai piedi nudi di Juan.
50. Juan, l'americano e il proprietario che si alza dalla seggiola e dice: «Ma perdio, come... ». Una mano femminile lo trattiene. Correzione di c. verso d. Entra in c. anche la moglie. Il proprietario si risiede. La moglie: « Stai calmo ».
51. Juan si infila le ciabatte e chiude lo sportello. La diligenza riparte.
52. Juan fa alcuni passi. Poi una specie di riverenza al prelato. La ripresa avviene dal basso.
53. Il notabile prende il cappello e lo lancia su una poltrona.
54. Juan, in mezza figura, che accenna a sedersi.
55. Pros. del p. n. 53. Juan si siede sul cappello.
56. Juan si rialza. Il notabile: « Da quella parte. Non quella, l'altra ». Juan prende il cappello e lo riaggiusta. Lo passa al notabile.
57. Juan apre la porta di un vano della diligenza. Si tratta del gabinetto. La diligenza riparte. Il notabile (f.c.): « Non quella, l'altra. Tira. Tira ». Juan aziona una maniglia e compare una specie di sedile, in fondo alla diligenza. In realtà si tratta del ripiano dello scomparto di un mobile. Il notabile (f.c.): « Ecco... ».
58. PPP del prelato che mangia. Il notabile (f.c.): « ... bravo, e stai buono alla cuccia ».
59. PPP del proprietario che continua a mangiare divertito.
60. Juan e gli occupanti la diligenza. Juan si siede. Il proprietario: « Avete visto? Riesce anche a capire. Eh, già, gli manca soltanto la parola ». Il prelato: « Via, via, anche i peones... (si volta) ... un po' di mostarda... ».
61. Il prelato (voltato all'indietro) e l'americano che gli passa la mostarda. Il prelato: « ... grazie. In fondo anche i peones hanno i loro giusti diritti. Dopo tutto, hanno vinto una rivoluzione... almeno in parte » (continuando a mangiare).
62. PP del notabile: « Animali... ecco cosa sono: delle bestie (rutta). *Pardon.*
63. PP di Juan. Il prelato (f.c.): « Le bestie possono anche essere docili, e innocue... ».
64. Juan e gli altri occupanti della diligenza. Il prelato: « ... piuttosto io direi che sono dei poveri bruti ».
65. La moglie del proprietario: « Sì, bruti... E' la parola giusta ».
66. PPP di Juan. Il prelato (f.c.): « Proprio così, cara signora, proprio così... Lei non ha idea di quello... ».
67. Il prelato rivolto verso la donna: « ... che molto spesso ci tocca sentire in confessione!... Si figuri... ».
68. Da PPP della donna che si infila una ciliegia in bocca fino a dettaglio dei suoi occhi. La donna: « Ah, me lo immagino, reverendo... me lo immagino, vivendo in promiscuità, tutti in una stanza... ».
69. PPP del prelato che si volta. La donna (f.c.): « ... maschi e femmine, ammucchiati come topi in una fogna, la notte, a luci spente, vengono fuori tutte le inibizioni del giorno e così senza alcuna distinzione a chi tocca tocca: madre... ».
70. PPP di Juan. La donna (f.c.): « ... figlie, sorelle e capre... ».
71. PPP della donna.
72. PPP di Juan. L'americano (f.c.): « Ogni paese ha la sua piaga... ».
73. PPP dell'americano che soffia su un fiammifero appena acceso e aggiunge: « ... proprio come i negri... da noi in America... ».
74. PPP di Juan. Il notabile (f.c.): « Come le bestie, vuol dire. Perché... ».
75. PPP del notabile « ... sono bestie, nient'altro ».
76. PPP di Juan. Il proprietario (f.c.): « Ed è proprio per questo che sono tutti... ».
77. PPP del proprietario: « ... idioti ».

78. Juan e gli occupanti la diligenza. Il proprietario: « Ehi, tu, hai mai conosciuto tuo padre?... ».
79. PPP di Juan che fa cenno di no con la testa.
80. Juan e gli occupanti la diligenza. Il proprietario: « ... quanti figli hai? ».
81. PPP di Juan che fa cenno di non saperlo. Il proprietario (f.c.): « ... Non lo sai, eh?... ».
82. Da PPP a dettaglio della bocca del proprietario: « ... E tua madre, quanti figli ha fatto tua madre?... ».
83. PPP di Juan. Il proprietario (f.c.): « ... E con chi? ».
84. Dettaglio degli occhi e degli occhiali del proprietario. Ride: « Ecco, vedete, per chi si dovevano fare le riforme agrarie... ».
85. PPP di Juan. Il proprietario (f.c.): « ...Per degli straccioni abbrutiti... ».
86. Dettaglio della bocca del proprietario che sta mangiando: « ... E quell'imbecille di Madero voleva dare il potere... ».
87. Dettaglio degli occhi e degli occhiali del proprietario: « ... e tutte le nostre terre a degli idioti come questo ». Il prelato (f.c.): « Siamo piccole pedine nelle mani del Signore... ».
88. Dettaglio degli occhi del prelato: « ... per questo la divina provvidenza ha richiamato a sé quello sconsiderato di Madero ».

89-99 Vari p. in dettaglio, delle bocche del proprietario e del notabile che continuano a mangiare e che parlano a turno, sia in c., sia f.c. Il proprietario: « Ma caro reverendo, chiamiamo la provvidenza col suo vero nome: Generale Huerta. E' lui che ha rimesso i peones al loro posto naturale ». Il notabile: « E in fondo poi è il posto delle bestie. Perché bestie, sono. Sono bestie! ». Anche vari p. degli altri occupanti la diligenza. Dettaglio delle bocche.

100. PPP di Juan. La donna (f.c.): « Me lo immagino, reverendo... ».
101. Dettaglio della bocca della donna: « ... me lo immagino, vivendo così... ».
102. PPP di Juan. La donna (f.c.): « ... in promiscuità ».
103. Dettaglio delal bocca del proprietario: « Dare il potere... ».
104. PPP di Juan. Il proprietario (f.c.): « e la nostra terra.. a degli idioti così ».

105-117 Dettagli delle bocche e degli occhi degli occupanti la diligenza intervallati a PPP di Juan. Parlano a turno, sia in c., sia f.c. Il notabile: « Perché sono bestie, bestie... ». L'americano: « Ogni paese ha la sua piaga. Proprio come i negri, come i negri da noi, in America ». Il prelato: « Per questo la divina provvidenza ha richiamato a sé quello sconsiderato di Madero, io direi che sono dei poveri bruti ». La donna, l'americano, il notabile, il prelato e il proprietario (voci riverberate): « .. bruti... come i negri... capre... negri... bestie... animali... bestie... animali... bestie... idioti... bruti... idioti... bruti... idioti... ».

118. ESTERNO GIORNO. SPIAZZO CASA PEONES.

I cavalli.

119. Dettaglio degli zoccoli.
120. PP del secondo postiglione che incita i cavalli (questo tratto di strada è in salita): « Anda caballo, anda... uha... Uha... ».
121. Soggettiva dei due postiglioni. Una casa e dei peones: bambini, ragazzi, adulti e vecchi. Grida di incitamento (f.c.) del secondo postiglione.
122. La diligenza. Il primo postiglione (ai peones): « Ehi, voi laggiù, forza, date una mano a spingere. Muovetevi... ».
123. Soggettiva dei due postiglioni. I peones.
124. La diligenza. Il primo postiglione: « ... Ma guarda un po' se quei pezzenti figli di cani alzano un dito, eh? ». La diligenza nasconde i peones ma quando li oltrepassa vediamo che questi non ci sono più.
125. Dettaglio di una ruota della diligenza. Una mano vi spinge una pietra sotto.

126. INTERNO GIORNO. INTERNO DILIGENZA. Juan e gli occupanti la diligenza che ricevono uno scossone.

127. ESTERNO GIORNO. SPIAZZO CASA PEONES.

Soggettiva dei due postiglioni. I cavalli.
128. PPP del secondo postiglione: « Anda... anda... caballo... ».
129. Dettaglio della pietra sotto la ruota.
130. Un peone sotto la diligenza.
131. Dettaglio di un'altra pietra che viene fatta scivolare sotto un'altra ruota.

132. INTERNO GIORNO. INTERNO DILIGENZA.

PPP di Juan che riceve uno scossone.
133. Juan e gli altri occupanti la diligenza.

134. ESTERNO GIORNO. SPIAZZO CASA PEONES.

Un peone infila una pietra sotto una ruota.
135. Dettaglio della stanga cui è fissata la bardatura dei cavalli.
136. PP del secondo postiglione che incita i cavalli: « Ah... Ah... AHHHH... Caballo... ».
137. Dettaglio della stanga che viene sganciata dalla bardatura dei cavalli.
138. PPP del primo postiglione.
139. Soggettiva del secondo postiglione. Il primo piomba a terra e viene trascinato via dai cavalli sganciati dalla diligenza.
140. Dettaglio di una ruota. Tra i ragazzi si intravvedono dei piedi nudi.
141. I due uomini di scorta sul tetto. Caricano i fucili.
142. Un peone che da terra spara verso l'alto.
143. La scorta colpita piomba a terra.
144. Un peone che prende la mira e spara.
145-147 L'altro uomo di scorta colpito che cade a terra.
148. PP del secondo postiglione.
149. Un peone che spara.
150. PP del postiglione colpito alla fronte.
151. Pros. del p. n. 149.
152. Pros. del p. n. 150. Il postiglione cade in avanti.
153. Pros. del p. n. 151. Il peone si infila sotto la diligenza per non essere travolto dal corpo che cade.
154. Il postiglione che finisce al suolo.

155. INTERNO GIORNO. INTERNO DILIGENZA.

PP della donna che trasalisce.
156. Da un'apertura della diligenza fa capolino la canna di un fucile. Correzione di campo. Vediamo Juan e gli occupanti la diligenza. Dai finestrini spuntano numerose canne di fucili o di pistole.
157. PP di un ragazzo che solleva una tendina. Si tratta di Napoleone.
158. PPP di Juan.
159. PPP di un bambino che impugna la pistola. Si tratta di Chulo.
160. PPP di Juan. Alle sue spalle si apre uno sportello e compaiono due canne di fucili, una per ogni lato del viso. Juan chiude gli occhi.
161. PPP dell'americano.
162. PPP del notabile.
163. Correzione di campo dagli assalitori della diligenza ai vari occupanti. Fino a inquadrare, in dettaglio, una borsa dalla quale il notabile cerca di estrarre una pistola.

164. Dettaglio del grilletto di un fucile che viene premuto. Uno sparo.
165. Correzione di campo dalla borsa, in dettaglio, che cade al suolo al notabile colpito in fronte.
166. Da dettaglio del grilletto del fucile a PPP di Juan che lo impugna. Attacco musicale. Prevale il tema di « Juan... Juan... Juan ». Fine musica.
167. PP del notabile colpito.
168. Juan, gli assalitori e gli occupanti la diligenza. Juan raccoglie la borsa e la pistola e li consegna a Chulo. Juan: « Buttatelo fuori (indicando il notabile), che sporca la tappezzeria. E adesso, voialtri, date ai miei figli tutto quello vi chiedono, senza fare tante storie, capito? ». Chulo: « Papà adesso li ammazziamo tutti ».
169. PP del proprietario visibilmente impaurito.
170. Pros. del p. n. 169. Juan dà uno scappellotto al bambino. Juan: « Quante volte te l'ho detto, Chulo? Si spara solo quando papà tira il grilletto ».
171. Come 169.

172. ESTERNO GIORNO. SPIAZZO CASA PEONES.

Juan fa scendere il proprietario dalla diligenza. Quest'ultimo finisce a terra. Juan lo fa rialzare e gli dà uno schiaffo. Juan: « Alzati, andiamo, su, su, su... Volevi notizie dalla famiglia?... ».

173. Juan e il proprietario. Juan: « ... Tutti figli miei, e tutti quanti di madre diversa. Adesso in ginocchio! Giù, giù!... ».
174. Juan e il proprietario in ginocchio. Entra in c. da s. aggirando la diligenza un vecchio. Juan lo chiama: « Papà! Ecco questo è mio padre... dice lui... ». Il vecchio: « Piacere ». Juan: « E torna dentro prima che Chulo ammazza tutti ». Il vecchio esce di c. da d. Juan getta a terra il proprietario e lo fa rialzare.
175. Juan e il proprietario. Juan: « E mia madre, puttana com'era, a te ti avrebbe sputato addosso. E adesso dimmi una cosa. Ma tu sai fare un figlio? Dì, lo sai fare un figlio?... Juan lo rigetta a terra ed esce di campo da s. Juan (f.c.): « ... No?... ».
176. Juan, in mezza figura, che si sposta verso lo sportello della diligenza. Juan: « ... Beh, rimediamo subito ». Chiama la donna: « Señora! ». La donna esce. Juan le porge la mano per aiutarla a scendere. La donna: « Lasciatemi ». Juan la lascia andare. Juan: « Vieni un po' qua! ». Juan la raggiunge e le dà una pacca sulle natiche. Juan: « Và, và! ».
177. Juan e la donna, in figura intera, entro lo spiazzo circolare pavimentato che si trova davanti alla casa. Juan la segue e poi la precede sull'ingresso della stalla. Attacco musicale.
178. Juan e la donna, in figura intera. La donna si ferma.

179. INTERNO GIORNO. INTERNO STALLA CASA PEONES.

Un bue che muggisce.

180. Juan fa cenno alla donna di seguirlo. La donna non si muove. Juan prende una canna.
181. Juan e la donna, in figura intera. Juan la minaccia con la canna: « Entra!... sciò... sciò... sciò... ». La donna entra.
182. La donna che avanza fino a PPP. Juan la insegue. La donna si volta e si ferma. Juan getta la canna e le si avvicina.
183. PP. di Juan.
184. Zoom avanti sulla donna. Il canto di un gallo (f.c.).
185. Come 183.
186. Juan visibile fino all'altezza del busto, di quinta. Davanti a lui la donna. La ripresa avviene dal basso. Juan le mostra i genitali. La donna trasalisce.
187. Come 185. Juan: « Mica male, eh? ». Fine musica.

188. PP della donna che chiude gli occhi. Poi li riapre.
189. PPP di Juan che le si avvicina.
190. PP frontale della donna e di Juan di quinta. Juan le toglie il cappello con la veletta.
191. La donna e Juan. Entrambi di profilo. Juan preme il corpo contro quello della donna. La donna cerca di divincolarsi.
192. PPP della donna che ansima: « Oh, Dio! Aiutami, Dio mio, svengo... ». Le mani di Juan le trattengono il viso.
193. Pros. del p. n. 191. Juan: « Ah, no, no, no... se svieni adesso, ti perdi tutto il meglio... ».

194. ESTERNO GIORNO. SPIAZZO CASA PEONES.

Correzione di campo delle natiche di un uomo nudo che viene fatto scendere dalla diligenza agli altri viaggiatori, anch'essi spogliati e fatti scendere.

195. Il padre di Juan, in PP, che osserva un capo di vestiario. Il padre: « Che bella! Voi avete preso tutto? ». Si sposta verso i viaggiatori allineati ai piedi della diligenza. L'americano: « La pagherete cara, bastardi! Io sono un cittadino degli Stati Uniti d'America! ». Ha un sigaro tra i denti. Il padre: « Sarà... ».
196. L'americano di quinta e il padre di Juan (frontale) che gli si avvicina e gli toglie il sigaro di bocca. Il padre: « ... ma nudo sembri uno stronzo come tutti gli altri ».

197. INTERNO GIORNO. INTERNO STALLA CASA PEONES. Juan (f.c.): « dammi

la mano ». Da dettaglio della mano di Juan e di quella della donna a inquadrare i due. Juan le sta togliendo l'anello, gli orecchini e la collana. Da una breccia nel buro si vedono sfilare gli altri viaggiatori, nudi e seguiti dai figli, dal padre e da altri membri della banda di Juan. Attacco musicale. Juan: « Grazie ».

198. ESTERNO. GIORNO. ESTERNO CASA PEONES.

PPP di Juan. Ride e si volta.

199. PPP di Juan che si sta mettendo il cappello. Nella colonna musicale prevale il tema « Juan... Juan... Juan... ». Correzione di campo fino a mezza figura di Juan e di uno dei suoi figli. Juan adesso è vestito diversamente. Prende il fucile da tracolla del figlio e si sposta verso il carro dove sono ammucchiati i viaggiatori. Entrano in c. anche gli altri figli, il padre e i membri della banda.
200. Il carro con i prigionieri. Juan (f.c.): « Allora grazie... ».
201. Pros. del p. n. 199. Juan carica il fucile e spara: « ... di tutto e buon viaggio ».
202. Juan ha mirato al timone del carro. Il carro scivola giù per un pendìo. Dettaglio.
203. Pros. del p. n. 200. Il carro scivola per un pendìo.
204. Pros. del p. n. 201. Ridono. Uno dei figli tira fuori un cannocchiale.
205. Da dettaglio di una ruota a totale del carro che precipita.
206. Il carro sobbalza pericolosamente. I prigionieri vengono sbalzati a terra. Strisciano e si uniscono a dei maiali.
207. In c.l., sulle montagne, un'esplosione.
208. Pros. del p. n. 204. Juan prende il cannocchiale al figlio e si mette a guardare. Fino a PPP di Juan.
209. *Cache.* Un'esplosione inquadrata entro la sagoma del cannocchiale.
210. PPP di Juan. Il cannocchiale davanti agli occhi.
211. Juan di quinta che guarda nel cannocchiale. Sullo sfondo un'altra esplosione.
212. PPP di Juan. Nella colonna musicale prevale il tema « Sean... Sean... Sean... ».

213. ESTERNO GIORNO. ZONA DESERTICA. ROCCE E MONTAGNE.

Totale della diligenza e dei dieci cavalli al galoppo. Grandangolo.
214. Un'esplosione.
215. Due uomini a cassetta.
216. Soggettiva dei due uomini a cassetta. I cavalli, un costone di roccia, una nube di fumo e pietre che volano per aria. I cavalli si fermano.
217. Pros. del p. n. 215. Uno dei due uomini lascia andare le redini e scende.
218. Si aprono gli sportelli della diligenza. Scendono Juan e i figli.
219. I cavalli e l'esplosione. Juan e gli altri.
220. Un'altra esplosione sulla sommità di una montagna.
221. Pros. del p. n. 219. Corrono per mettersi al riparo.
222. Juan e i figli addossati a una parete di roccia. Puntano i fucili.
223. PPP di Juan. Si sporge per guardare.
224. Una nube di fumo e di polvere. Soggettiva di Juan.
225. La nube che si dirada. Il rumore di una motocicletta (f.c.). Compare una moto guidata da un uomo con degli occhialoni e uno spolverino bianco.
226. PPP di Juan che si sposta per andargli incontro.
227. L'uomo in moto e Juan in mezza figura. Juan è entrato in campo da dietro la diligenza. La moto lo supera e se ne va. Panoramica a sinistra.
228. Juan si volta.
229. PPP di alcuni figli di Juan.
230. Juan di quinta. In c.l. la moto. Juan prende la mira e spara.
231. Dettaglio della ruota posteriore della moto. La gomma colpita si sgonfia. L'uomo mette un piede a terra. La moto è ferma.
232. I figli di Juan e gli altri uomini della banda che ridono.
233. Come 229. Ridono.
234. Juan in mezza figura. Attorno a lui la banda. Fine musica.
235. P. ravv. dell'uomo in moto (di spalle). Si volta per sincerarsi dell'entità del guasto.
236. L'uomo (in figura intera) scende a terra. Alza la predella e blocca la moto.
237. Juan e gli altri si spostano verso l'uomo. Fino a PP di Juan. Dietro la banda.
238. Pros. del p. n. 236. L'uomo infila un dito nello scuarcio della gomma e si rialza. Si toglie una specie di cappuccio.
239. L'uomo chino sulla moto.
240. Juan e la banda. Soggettiva dell'uomo attraverso gli occhialoni. L'immagine non è perfettamente a fuoco.
241. PPP dell'uomo che si alza. Inizio musica (tamburo). Si toglie gli occhialoni.
242. Come 240. L'immagine è a fuoco.
243. L'uomo che avanza verso Juan. Si slaccia lo spolverino.
244. PP di Juan. Ai suoi fianchi la banda.
245. Juan e in c.l. l'uomo. Questi estrae ciò che sembra un sigaro. Raggiunge Juan e gli dice: « Fammi accendere ». Juan gli dà un mozzicone di sigaro acceso. L'uomo prosegue ed esce da s. Correzione di campo fino a PPP di Juan che si volta verso di lui.
246. L'uomo di spalle, in mezza figura, vicino alla diligenza. I membri della banda attorno a lui. L'uomo getta per aria qualcosa.
247. PPP di Juan che guarda all'insù.
248. L'uomo fa scendere Chulo dalla diligenza, ritorna da Juan e gli restituisce il sigaro dicendo: « Giù la testa, coglione! ». Esce da d. Corr. di c. fino a PP di Juan. Fine musica. Un'esplosione (f.c.).

249. INTERNO GIORNO. DILIGENZA.

Uno squarcio nel tetto della diligenza. Dal quale si levano le fiamme.

250. ESTERNO GIORNO. ZONA DESERTICA. ROCCE E MONTAGNE.

Un bandito che guarda dentro alla diligenza.

251. INTERNO GIORNO. DILIGENZA.

Come 249. Soggettiva del bandito.

252. ESTERNO GIORNO. ZONA DESERTICA. ROCCE E MONTAGNE.

Come 250. Il bandito si volta verso gli altri e dice: « Ho fatto un buco sul tetto ».

253. Juan e la diligenza. Attacco musicale. Tema di « Juan... Juan... ». Juan: « Ehi! ».
254. L'uomo di quinta che si volta.
255. Juan e i banditi. Estraggono le armi.
256. PPP dell'uomo.
257. L'uomo di quinta e (in c.l.) Juan e i banditi. Juan gli si avvicina.
258. Juan di quinta e (in c.l.) l'uomo. L'uomo: « Io non lo farei se fossi in te ». Juan: « Perché? ». L'uomo apre lo spolverino e ne mostra le tasche interne imbottite di candelotti di dinamite.
259. PPP di Juan.
260. Dettaglio delle tasche imbottite di dinamite.
261. PPP di Juan. L'uomo (f.c.): « Se premi il grilletto e mi colpisci... ».
262. PPP dell'uomo: « ...io cado e se io cado... ».
263. Dettaglio di una custodia di cuoio dalla quale le mani dell'uomo estraggono una fialetta.
264. PPP di Juan.
265. L'uomo si sposta a un lato della strada, tenendo la fialetta in mano. L'uomo: « Si dovranno rifare tutte le mappe... ».
266. Dettaglio della fialetta, da cui esce una goccia.
267. Un'esplosione sul bordo della strada.
268. PPP di Juan. Riceve uno scossone.
269. L'uomo, in figura intera, circondato da una nube di fumo e di polvere.
270. L'uomo, in mezza figura, circondato dalla nube.
271. PPP di Juan con lo sguardo rivolto verso il basso.
272. Dettaglio del buco prodotto dall'esplosione. Soggettiva di Juan.
273. PPP di Juan L'uomo (f.c.): « E con me sparirebbe metà... ».
274. Juan di quinta e l'uomo in c.l. che si riporta al centro della strada. L'uomo: « ...di questo fottuto paese, compreso te ».
275. Da PPP piano fino a dettaglio degli occhi di Juan. Attacco musicale (organo).
276. Soggettiva di Juan. L'uomo in figura intera. In sovraimpressione, sulla sua testa, una specie di banda color oro in cui si legge: « Banco Nacional de Mesa Verde ».
277. PPP di Juan che ride.
278. PPP dell'uomo: « Vedo che hai capito ».
279. L'uomo di quinta e, in c.l., Juan e la banda. Juan: « Oh, sì, sì, certo, sì, sì sì, certo che ho capito (ride). Quella è meglio dell'acqua santa, e tu... tu per me sei come San Jacinto incazzato, eh! ». L'uomo ripone la fialetta. Gli altri ridono. Juan gli si avvicina dicendo: « Io ti frego il triciclo, tu mi buchi la carrozza e siamo pari ».
280. PPP dell'uomo: « Pari? ».
281. PPP di Juan: « Sì! ».
282. PPP dell'uomo. Si sposta ed esce di c. da d. L'uomo: « Prima ripara la motocicletta. E poi forse siamo pari. Io t'aspetto dentro ».
283. PPP di Chulo.
284. L'uomo, in figura intera, sale sulla diligenza. Juan lo segue. Chulo trattiene il padre per l'orlo della casacca.
285. Juan di quinta e Chulo. Chulo: « Lo ammazziamo adesso, papà? ». Juan si china sul figlio e gli dà uno scappellotto. Juan: « No, prima aggiustate quell'affare ». Chulo fa cenno di sì e ammicca anche agli altri.

286. Juan si dirige verso la diligenza.
287. PPP di Juan che guarda all'interno della diligenza.

288. INTERNO GIORNO. DILIGENZA.

PP dell'uomo (di profilo) che porta una borraccia alle labbra. Nel vano dello sportello aperto c'è Juan.
289. L'uomo, in mezza figura, che beve. L'uomo: « E' whiskey ».

290. ESTERNO GIORNO. ESTERNO DILIGENZA.

PP di Juan che ride: « Ah, quello fa sempre bene ».

291. INTERNO GIORNO. DILIGENZA.

Come 289. L'uomo: « Dove stai andando con questa baracca? ».

292. ESTERNO GIORNO. ESTERNO DILIGENZA.

Come 290. Juan: « Beh, io vado... tu dove vai? ».

293. INTERNO GIORNO. DILIGENZA.

Come 291. L'uomo: « Alla miniera d'argento... ».

294. ESTERNO GIORNO. ESTERNO DILIGENZA.

PPP di Juan che ride: « A Lucainena, eh? La conosco bene, e conosco pure il padrone, accidenti a lui, quella faccia di lardo affumicato, figlio di puttana d'un tedesco unto e grasso di Aschenbach... ».
295. Come 292. Juan: « ... quello che spolpa la gente, sfrutta tutti, perfino la serva, perché ci aveva una serva con chiappe che sembravano un tamburo tanto erano sode, pensa che quando la ingravidai l'ha pure licenziata... ». L'uomo (f.c.): « Ohhh... ».

296. INTERNO GIORNO. DILIGENZA.

PP dell'uomo: « Porcaccia miseria! Chiudi quella fogna di bocca e va... ».
297. PPP dell'uomo: « ...a riparare la mia motocicletta! ».

298. ESTERNO GIORNO. ESTERNO DILIGENZA.

PPP di Juan: « Okay, okay. Come ti pare a te, Acquasanta! ». Indietreggia e chiude lo sportello.
299. Zoom indietro. Da dettaglio di una borsa entro la quale rovistano le mani di alcuni membri della banda al gruppo che essi compongono. Se ne disputano il contenuto stando tutti intorno alla moto. Arriva Juan e li fa fermare: « Ehi, giù le zampe, voialtri! ». Prende la borsa e ne estrae una bandiera verde sulla quale in grosse lettere maiuscole, di colore giallo, c'è scritto: « I.R.A. ». Poi ne estrae un giornale.
300. Dettaglio delle mani di Juan e del giornale. Il giornale viene aperto. Si tratta dell'« United Irishman ». In prima pagina una foto dell'uomo, senza baffi e più giovane. Sotto la scritta: « British Government offers 300 pounds-Reward for Irish terrorist John H. Mallory-Wanted » [1]. La data è dell'anno 1906.

[1] Traduzione italiana: « Il Governo Britannico offre una taglia di 300 sterline per il terrorista irlandese John H. Mallory - Ricercato ».

301. Juan, in mezza figura, che ripiega il giornale ridacchiando: « Ah, è così? E bravo, bravo Mezzabotta ».
302. PPP di Napoleone: « Ma qui non c'è nemmeno un *peso* ».
303. PPP di Juan.
304. Juan di quinta e Napoleone. Juan gli dà un ceffone dicendo: « Chissà perché cavolo t'ho chiamato Napoleone ».
305. I due e la banda da un'altra angolazione. Juan: « ...Visto che non capisci niente. Questa è una banca! ». Il padre di Juan: « Mesa Verde! ». Juan: « Sì, papà, Mesa Verde, Mesa Verde... ».
306. PPP di Chulo. Juan (f.c.): « ...dovete mettervi bene in testa che se ci riesce di... ».
307. PPP di Juan: « ...fare società con Mezzabotta, diventiamo ricchi ». Fefé (f.c.): « Che c'entra lui?... ».
308. PP di Fefé: « ...A noi basta la dinamite ».
309. Juan, in mezza figura, attorniato dalla banda. Fefé non è in c. Juan: « No, no, ci vuole un esperto per questa roba! ».
310. Come 308. Fefé: « Ci serve soltanto prosperi e coglioni, e io grazie a Dio ci ho tutti e due ».
311. Come 309. Anche Fefé è in c. Juan sfila un candelotto di dinamite da uno scomparto della moto e lo porge a Fefé.
312. Un albero. Fefé (f.c.): « Lo vedete quell'albero? ».
313. Pros. del p. n. 311. Juan fa cenno a Fefé di accomodarsi. Fefé esce di c. da d.
314. Fefé e l'albero, in c.l. Probabile soggettiva di Juan e della banda. Fefé posa il fucile e sparisce dietro una roccia.
315. PPP di alcuni membri della banda. Correzione di c. fino a inquadrare, in PPP, Juan. Il rumore dell'accensione della miccia e poi un'esplosione (f.c.).
316. L'uomo che si è appisolato all'interno della diligenza. Zoom avanti: da mezza figura fino a PP. La ripresa avviene dall'alto. L'uomo si sveglia e, senza aprire gli occhi, commenta compiaciuto: « Miccia corta... ».
317. Una nube di fumo e polvere sollevata dall'esplosione.
318. PPP di Juan che guarda dapprima in alto e poi in basso.
319. Il cappello scoperchiato di Fefé volteggia per aria. E' rimasto soltanto il cerchio strinato della tesa. Attacco musicale. Entra in c. Juan.
320. Juan raccoglie i resti del cappello e li mostra agli altri che gli si fanno tutti intorno. Correzione di campo fino a PPP di Juan che infila il viso nell'apertura circolare del cappello scoperchiato. Juan: « Avete capito perché ci serve Mezzabotta? ».

321. INTERNO GIORNO. DILIGENZA.

Zoom indietro. Da dettaglio di una canna di fucile che viene fatto dondolare tra le dita di un piede di Napoleone disteso su un'amaca. In una cuccetta c'è Chulo. L'uomo (John) si alza.

322. Dettaglio di un altare rudimentale sul quale appare la scritta: « Banco Nacional de Mesa Verde ». Davanti all'altare un cero acceso.
323. PPP di John (di profilo) e Chulo (in mezza figura) sulla cuccetta. Tema di « Sean... Sean... Sean... ». John esce da d.
324. John attraversa la diligenza e scende.

325. ESTERNO GIORNO. ESTERNO DILIGENZA.

La diligenza.

326. Juan di quinta intento a preparare da mangiare. In c.l. John che si avvicina. Vicino a Juan un fornello, un tavolo e delle poltrone che sono stati prelevati dalla diligenza.
327. John entra in c. da d. In mezza figura Juan.

328. PP di John che si ferma a guardare il paesaggio: « Ma che razza di posto è questo! ».
329. Juan, in mezza figura, che apparecchia: « Dì un po', che lavoro fai per il tedesco? ».
330. Pros. del p.n. 328.
331. Come 329.
332. John di quinta che si volta e si avvicina a Juan, entrato in c. da s. Si siedono al tavolo. Juan (f. c.): « Ehi,, amigo, t'ho fatto una domanda! (in c.). Che lavoro fai per quel porco? ». Juan versa da bere. John: « Cerco filoni d'argento nelle montagne ». Juan: « Argento? Sai che ti dico? Io non ti capisco... Chi te lo fa fare di sprecare il tempo e quell'acqua santa... a cercare argento? Per me sei matto ».
333. I due da un'altra angolazione. John: « Hai qualche idea migliore? ».
334. Pros. del p. n. 332. Juan fa tintinnare un bicchiere dicendo: « Sì, dico che l'oro è meglio dell'argento ». John: « Ah! Non c'è oro, in questa zona ». Juan: « Oh, eccome se c'è... A Mesa Verde ».
335. PPP di John che mangia: « Mesa Verde? Una città? ».
336. PPP di Juan: « E certo, che è una città, che, al paese tuo le banche stanno in campagna? ».
337. PPP di John.
338. I figli di Juan, nei pressi della diligenza, che osservano i due.
339. PPP di John: « Ah, una banca... ».
340. PP di Juan: « Non una banca, *la* banca... ».
341. Mezza figura di un bandito che si cura la barba guardandosi in uno specchio prelevato dalla diligenza. Juan (f.c.): « ...la più grande... ».
342. Juan in figura intera (in piedi) e John (ancora seduto). Juan: « ...stramaledetta, bella, fantastica, formidabile, magnifica banca di tutto il mondo. Quando ti trovi davanti a quella banca t'accorgi che ci ha il portone tutto d'oro, che ti sembra una porta del Paradiso, e quando ci cammini dentro, tutto quanto è d'oro, pure il pavimento è d'oro, d'oro le sputacchiere, maniglie d'oro, e vedi soldi, soldi che spuntano da tutti i cas... ».
343. PPP di John che beve. Juan (f.c.): « ...setti! Io avevo otto anni quando l'ho vista, era proprio il giorno prima che quel fregnone di mio padre... ».
344. PP di Juan che si volta: « Tentò di fare il colpo, e si fece beccare, ma a me mica mi beccano, eh, papà? ».
345. Il padre di Juan, in figura intera, che si sta lavando i piedi: « Certo ».
346. Pros. del p. n. 342. Juan: « E adesso, Acquasanta, apri bene le orecchie, che voglio farti una proposta... ».
347. Juan di quinta e John di fronte. Juan gli mette le mani sulle spalle chinandosi su di lui: « ...Senti, perché non vieni con me... ».
348. John di quinta e PPP frontale di Juan: « Se noi lavoriamo insieme, sta sicuro che diventiamo ricchi... (ride)... Eh, dì, come diavolo ti chiami? ».
349. Juan di quinta e PPP frontale di John che rsponde: « Sean ».
350. Pros. del p. n. 348. Juan: « Come? ».
351. Pros. del p. n. 349. John: « John ».
352. PP dei due (di profilo, vicinissimi, l'uno di fronte all'altro). Juan si alza e indietreggia. John esce di c. da d. Corr. di c. fino a mezza figura di Juan. Juan: « Come ti chiami? ».
353. PPP di John: « John ». Juan (f.c.): « Ma è fantastico (ride), pare... ».
354. Pros. del p.n. 352. Juan: « ...pare impossibile! Ma come, io mi chiamo Juan e tu ti chiami John! Siamo Juan e John ».
355. PPP di John: « E allora? ». Juan (f.c.): « Come, allora? ».
356. Pros. del p.n. 354. Juan: « Ma non capisci? E' come... come un segno del coso... del destino... ».
357. PPP di John. Attacco musicale. Si tratta di una dissolvenza ancora in quanto la musica continua anche durante i piani successivi.

358. INSERTO. FLASH-BACK. ESTERNO GIORNO. CAMPAGNA NEI DINTORNI DI DUBLINO.

John (come lo avevamo visto nella fotografia) su un'automobile. Al volante un amico di John. Dietro ai due una ragazza. Ridono. John bacia la ragazza. L'uomo al volante dà una gomitata sul braccio di John piegato all'indietro per baciare la ragazza. John si stacca dalla ragazza, si volta e accarezza il volto dell'amico. Tema di « Sean... Sean... Sean ». (*Ralenti*).

359. Dettaglio. Il piede di John su quello dell'amico che poggia sull'acceleratore. (*Ralenti*).

360. Panoramica sull'automobile che compie una curva. Poi si allontana in mezzo al verde. Fine musica. (*Ralenti*).

361. ESTERNO GIORNO. ESTERNO DILIGENZA.

Juan in mezza figura. John (che si alza) entra in c. dal basso, in PP frontale. John: « No... t'ho detto di no ». John si prepara a partire. Juan: « Ma perché? Senti, Miccia, se è più soldi che cerchi, ti do anche più della metà, me ne frego dei soldi, per me non sono niente i soldi, girano, basta che ci mettiamo insieme. Senti quello che ho pensato. Lavoriamo da buoni fratelli, tu fai i buchi, sai quei buchi con la goccetta, poi ci penso io a fregare tutto, sta tranquillo... ».

362. I due da un'altra angolaz. Juan scarica i bagagli che John sta preparando per partire. Juan: « Vedi, noi due siamo fatti l'uno per l'altro, non ti pare? bandito io, bandito te ».
363. PP di Juan che mostra il giornale.
364. PP di John.
365. PP di Juan. Entra in c. la mano di John che gli toglie il giornale.
366. PP di John.
367. PP di Juan. Ride.
368. Pros. del p. n. 362. John: « Sai leggere? ». Juan: « Sì, se leggevo stavo qui con te! Ma quando vedo qualcuno su un giornale e sotto ci stanno i numeri, è chiaro che è una taglia, no? ».
369. PP di John e mezza figura di Juan.
370. PP di Juan: « Dì, ma che diavolo hai combinato? ».
371. PP di John: « Eh, anche da noi... ».
372. Come 362. John: « ... in Irlanda, c'è un po' di rivoluzione ». Juan: « Rivoluzione? ».
373. Pros. del p. n. 369. Juan: « Eh, le rivoluzioni sono come le malattie. Sono come le piattole, l'ultima fu un casino tale, ci s'è buttata un sacco di gente in gamba. Anche il famoso bandito Pancho Villa, il più grande bandito che c'era al mondo, lo conosci, no? Quello aveva due palle così, come due bocce! Beh, s'è messo nella rivoluzione, ha cominciato come bandito, poi com'è finito? Niente, eh, generale, eh, per conto mio è finito a merda! Ma dì un po', mica sarai qui per la rivoluzione? ». John esce di c. da d. Juan lo segue e John vi rientra mentre si sta rivestendo.
374. Juan di quinta e John in PP frontale. John: « No, no, me ne è bastata una ».
375. Pros. del p. n. 373. John va alla moto e accende il motore.
376. Mezza figura di Juan. John passa in moto ed esce da s. Corr. di c. fino a PP di Juan che si volta.
377. John che se ne va in moto. Soggettiva di Juan.
378. PP di Juan: « Ehi, ma che fai, te ne vai adesso... » estrae ed alza la pistola... « Fermati, lurido cornuto maledetto schifoso bastardo! ». Spara.
379. Dettaglio della gomma della ruota posteriore della moto che viene colpita.
380. Come 378.
381. Dettaglio del serbatoio della moto dal quale esce un fiotto di liquido.
382. Come 380.
383. Dettaglio della gomma

384. Juan in figura intera e in c.l. la moto ferma.
385. Dettaglio della gomma che si affloscia.
386. In PP, di spalle, John. Spegne il motore, alza le braccia e scende dalla moto. Si dirige verso Juan.
387. PP di Juan.
388. John, in figura intera, che avanza verso Juan. Questi entra in c., in PP, di quinta. John lo supera e si dirige verso la diligenza. Juan fa cenno a Napoleone di andare a vedere che cosa sta facendo. Napoleone obbedisce.

389. INTERNO GIORNO. DILIGENZA.

Mezza figura di John che si toglie il berretto. La ripresa avviene dall'altare.

390. ESTERNO GIORNO. ESTERNO DILIGENZA.

PP di Napoleone, nel vano dello sportello della diligenza.

391. INTERNO GIORNO. DILIGENZA.

John di quinta che accende un cero davanti all'altare.

392. ESTERNO GIORNO. ESTERNO DILIGENZA.

Pros. del p. n. 388. Senza parlare Napoleone risponde al padre mimando uno in atteggiamento devoto. Juan si dirige verso la diligenza.
393. PP di Juan, nel vano dello sportello.
394. Pros. del p. n. 392. Juan va all'altro sportello.
395. Pros. del p. n. 394.
396. Juan allo sportello. Nel vano di esso, si vede John, inginocchiato davanti all'altare. Juan si sposta ed esce da s. John si alza in piedi.

397. INTERNO GIORNO. DILIGENZA.

John attraversa la diligenza.
398. Da figura intera a PP di John che scende dalla diligenza.

399. ESTERNO GIORNO. ESTERNO GIORNO.

La banda.
400. PP di John. Si riaggiusta il berretto sul capo e sul viso. Attacco musicale.
401. PP di John che cammina. Entrano in c.l., da d., i figli e gli altri membri della banda. John esce di c. da d. Corr. di c. fino a PP di Juan. Juan: « Ehi! ». Fine musica.
402. John, in figura intera, che si volta e si ferma.
403. PP di John: « Giù la testa, coglione! ».
404. PPP di Juan che si volta.
405. John, in figura intera, che continua a camminare. Gli altri si gettano a terra riparandosi la testa. La diligenza esplode.
406. La diligenza che esplode.
407. PP di uno dei figli di Juan.
408. PP del padre di Juan.
409. Juan che si rialza da terra. Da mezza figura fino a PP.
410. John, in figura intera, che se ne va.
411. PP di Juan che estrae la pistola e spara.
412. John, in figura intera, che continua a camminare. Alle sue spalle gli altri. La pallottola si schiaccia ai suoi piedi. Si ferma.
413. John, in PP, di quinta che si volta. Fine musica.

414. Pros. del p. n. 411. Juan tiene la pistola puntata.
415. Pros. del p. n. 413.
416. Pros. del p. n. 414. Da PP a PPP di Juan che abbassa la pistola.
417. Pros. del p. n. 415. John sorride: « Ehi, da che parte sta Lucainena? ».
418. Pros. del p. n. 416. Juan: « 'fanculo! Te la trovi Lucainena, capito? ».
419. Pros. del p. n. 417. Juan (f. c.): « Il Messico è grande, ma per te... ».
420. Pros. del p. n. 418. Juan: « ...non finirà mai! Mai! Mai! Mai! ». (Eco). Dissolvenza sonora.

421. INTERNO NOTTE. STANZA FORTINO ABBANDONATO.

PPP di John addormentato. Si sveglia di soprassalto. Dissolvenza sonora.
422. Una bottiglia in PP. Una sorgente luminosa che produce un riverbero attraverso la bottiglia. Soggettiva di John.
423. Pros. del p.n. 422. John solleva la bottiglia e beve con una smorfia di disgusto. Ribeve e posa la bottiglia.
424. Un'ombra che si muove all'esterno. Soggettiva di John.
425. Da PP di John corr. di c. fino a inquadrare la sua mano, in dettaglio, che solleva la lampada. Altra corr. di c. fino a PP di John.
426. Alla luce della lampada tenuta in alto ombre che si profilano all'esterno, tra le rovine del fortino abbandonato.
427. PPP di John.
428. John di quinta con la lampada tenuta in alto. Delle ombre sullo sfondo.
429. PPP di John, in atteggiamento di circospezione.

430. ESTERNO NOTTE. SPIAZZO FORTINO ABBANDONATO.

Dettaglio della mano di John che trasporta un rocchettone di filo che si srotola al suolo.
431. John, in mezza figura, che avanza con circospezione dipanando il filo del rocchettone.
432. John si lascia scivolare a terra. Si sta preparando ad azionare il detonatore.
433. PPP di John. Scalpitare di cavalli (f. c.).
434. Le rovine del forte, in c.l.
435. PPP di John. Voci: « John, siamo noi, dove sei? ». John: « Avanti, entra pure, Juan ».
436. John a terra, di quinta, con la mano appoggiata sul detonatore. John: « Andate dentro... ». In c.l. il fortino.
437. PPP di John e del detonatore. John: « ...ancora un po' più avanti, forza, brutti figli di puttana! ». Juan (f. c.): « Ma che fai?... ». Entra in c. da d. un piede calzato da uno stivale.
438. Pros. del p.n. 436. Il piede vicino al detonatore. Juan (f.c.): « ...Parli da solo come un matto, adesso?... ».
439. Pros. del p. n. 437. Juan (f.c.): « ...Te l'avevo detto che il Messico era grande... ».. John lascia il detonatore e lascia cadere la testa sulle braccia appoggiate al suolo. John: « Porca miseria, chi... chi c'è la dentro? ».
440. PP di Juan. In c.l. il fortino abbandonato. Juan: « Vuoi dire chi c'era... ».
441. Pros. del p. n. 439. Il piede di Juan sul detonatore. Juan (f. c.): « ...là dentro ».
442. Pros. del p. n. 438. Il piede di Juan schiaccia il detonatore. Il fortino esplode.
443. PPP di John.
444. Il fortino che esplode.
445. Pros. del p. n. 442. Juan toglie il piede dal detonatore ed esce di c. da d. John: « Chi era... chi erano quei disgraziati là dentro? ».
446. Juan, in figura intera, e John a terra. Juan lo aiuta a rialzarsi mentre chiama: « Chulo! ».
447. PPP di John.
448. Da figura intera fino a PP di Chulo.

449. PPP di Juan.
450. PPP di John: « Ma vuoi rispondermi? Chi erano quelli? ». Juan (f.c.): « Beh... ».
451. PPP di Juan: « ..c'era il tuo padrone, Aschenbach, poi... ».
452. PPP di John. Juan (f. c.): « ...c'erano tre soldati... e c'era anche un capitano ».
453. PPP di Chulo: « Sono morti tutti ».
454. Juan, John (che sta bevendo) e Chulo. Juan: « Tu sta zitto e va con gli altri a raccogliere la roba del mio amico John ». Juan accompagna queste parole a uno scappellotto. Chulo obbedisce ed esce da s. Juan si sposta. Corr. di c. a seguire i suoi movimenti. John esce di c. da d. Juan: « E' una storia lunga, ah... quando sono andato a trovare Aschenbach, eh... e gli ho detto che tu lo cercavi, mica ci credeva, allora io... ».
445. PPP di John. Juan (f.c.): « ...gli ho detto che... beh... peggio per te, perché lui ha trovato un filone d'argento, oh... manco ho finito di dirglielo, quello stava già a cavallo, ma il capitano, quel figlio di puttana... A proposito, credo che quei due... ».
456. Pros. del p. n. 454. Juan: « ...trafficavano insieme, eh? Insomma, il capitano fa: allora perché non viene lui qui da me? Hai capito stò figlio d'un prete. E io dico: come fa a venire, un uomo che gli è scoppiato in questa mano qua un candelotto di dinamite... e che sta morendo dissanguato? Eh, sentito questo si sono messi il pepe al culo per venire qui... ».
457. PPP di John. Juan (f.c.): « ... Comunque, ormai, non c'è problema, visto che sono tutti morti... ».
458. Pros. del p.n. 456. Juan: « ...ora non hai più contratto, così... sei libero... ».
459. PPP di John. Juan (f.c.): « ...Ah, naturalmente, c'è... ».
460. Pros. del p.n. 458. Juan: « ...ancora un problemino, con l'esercito, perché, insomma, a quelli gli girano un po' le palle quando uno gli fa scoppiare un capitano così... però tu non ti devi preoccupare, perché una mano il tuo amico Juan... ».
461. PPP di John. Juan (f.c.): « ...te la dà sempre... Faccio e dico tutto quello che mi dici di fare e di dire... ». John: « No, no, no, no. Non ho bisogno d'una mano per capire quando ce l'ho di dietro... fottutissimo ladro di polli! ».
462. Pros. del p.n. 460.
463. PPP di John: « Ma che cosa vuoi da me? ».
464. PPP di Juan: « Niente... pensavo solo che potevamo... andare insieme... a Mesa Verde... » (ride). Rumore scalpitare di cavalli (off.). Dissolvenza sonora.

465. ESTERNO GIORNO. BINARI E MASSICCIATA DELLA FERROVIA IN UNA ZODESERTICA. ROCCE E MONTAGNE.

Dissolvenza sonora. In PP John a cavallo. Ha un sombrero in testa. Entrano in c. Juan, i figli e gli altri membri della banda. Cavalcano in mezzo ai binari, seguendone il tracciato. John: « Ma è possibile che di Mesa Verde ti ricordi solo la banca? ». Juan: « No, c'è anche un posto, dove puoi... dove puoi entrare e sederti a mangiare e quando guardi davanti a te... vedi... ». John: « La banca! ».
466. PPP di Juan: « Oh, porco mondo ».
467. PPP di John. Juan (f.c.): « ...chi te l'ha detto? ». John: « Beh... ».
468. PPP di Juan: « ...noi due saremo... Juan e John... grandi specialisti in banche, eh, hm! ».
469. Pros. del p. n. 465. Juan: « ...Meglio Johnny and Johnny? Capisci, è più americano, perché poi andiamo in America dove lì ci sono banche come fossero funghi, sai... In California, Colorado, Kansas City, Texas, A... Austria ». In c.l. compare il treno, dietro di essi. Juan: « ...Vedi, tu... tu pensa al futuro... che ci abbiamo davanti ». John: « Io penso a quel treno che ci abbiamo di dietro ». Così dicendo fa scartare di lato il cavallo.

470. PP del macchinista del treno che si sporge dal finestrino della locomotiva: « Ehi, levatevi di mezzo! ».
471. Dettaglio delle ruote della locomotiva che frena. L'attrito produce delle scintille.
472. Come 470.
473. Lo scafo della locomotiva e in c.l. Juan, John e gli altri che fanno spostare i cavalli ai due lati dei binari. Juan da una parte, John dall'altra. Soggettiva del macchinista.
474. Juan a un lato della massicciata.
475. Il treno che passa. La ripresa avviene dal basso. Al di là, Juan che guarda dalla parte opposta alla sua, da sotto il treno.
476. Juan da un'altra angolazione (prima era inquadrato frontalmente, ora di spalle).
477. Il treno che passa e gli altri membri della banda.
478. Pros. del p. n. 475.
479. Quando passa l'ultimo vagone del treno si vede che John è sparito. A un lato dei binari, il suo cavallo. Sulle orecchie del cavallo, il sombrero di John. Attacco musicale. Soggettiva di Juan.
480. Fino a PPP di Juan che si rialza.
481. Il treno che sparisce dietro una curva. Soggettiva di Juan. Fine musica.

482. ESTERNO NOTTE. ESTERNO TRENO.

PP del Dottor Villega che tossisce e che si profila nel vano dello sportello aperto.

483. INTERNO NOTTE. IL TRENO.

Panoramica sugli occupanti lo scompartimento: i figli, i membri della banda e Juan.
484. PPP di Juan che scaccia una mosca.
485. Villega che entra nello scompartimento.
486. Napoleone fa alzare Chulo, sdraiato su un sedile, per fare posto a Villega. Il treno riparte.
487. PPP di Villega che sorride e si siede.
488. Juan, Napoleone (di fronte) e Villega (di quinta).
489. Mezza figura di Villega che tira fuori un grosso volume.
490. PPP di Juan.
491. Pros. del p. n. 489. Villega si lustra gli occhiali, li inforca, apre il volume e si mette a leggere.
492. PPP di Juan.
493. Napoleone e Chulo che si è appisolato appoggiando la testa alla sua spalla. Napoleone cerca di spostarlo senza risultato.
494. Due dei figli di Juan che dormono.
495. Alcuni membri della banda. Dissolvenza incrociata.
496. Dissolvenza incrociata. PP di Villega che solleva lo sguardo dal volume che sta leggendo.
497. Il treno si ferma e Juan solleva una tendina per guardare di fuori.
498. PP di Juan che guarda oltre la tendina. La ripresa avviene dall'esterno del treno.

499. ESTERNO NOTTE. ESTERNO TRENO.

PP di un poliziotto.

500. INTERNO NOTTE. IL TRENO.

Pros. del p. n. 498. Juan lascia andare la tendina e si sposta dietro di essa.

501. ESTERNO NOTTE. ESTERNO TRENO.

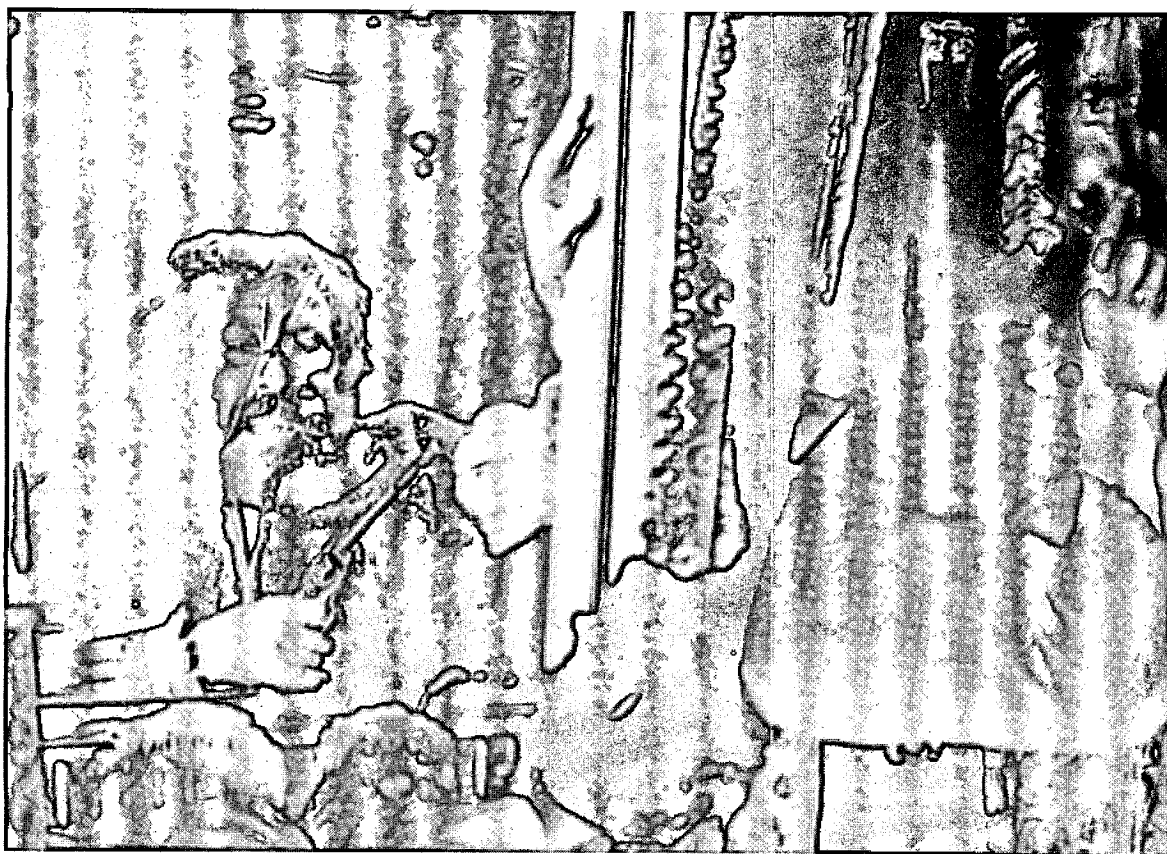
PP del poliziotto che apre lo sportello.

502. INTERNO NOTTE. IL TRENO.

PP di Juan che si abbassa la tesa del cappello sugli occhi.
503. Juan e il poliziotto che salgono sul treno.
504. PP di Villega. Il treno riparte.
505. Il poliziotto si volta verso Juan. Poi accenna a prendere posto nello scompartimento.
506. Juan e il poliziotto da un'altra angolazione. Juan si abbassa ancora di più la tesa del cappello sugli occhi. Il poliziotto ritorna sui propri passi, in direzione di Juan, dicendo: « Ehi, tu... ».
507. PPP di Juan. La mano del poliziotto gli fa alzare la testa, facendogli pressione sotto il mento. Il poliziotto (f.c.): « ...la tua faccia la conosco... ».
508. I figli di Juan e gli altri membri della banda. Adesso sono tutti svegli.
509. Juan e il poliziotto da un'altra angolazione. Il poliziotto: « ... Dove t'ho visto prima? ». Juan fa un gesto di rassegnazione.
510. Pros. del p. n. 507. Juan si alza.
511. Juan e il poliziotto da un'antra angolazione. Juan è ripreso da tergo. Ormai si è completamente alzato.
512. Dettaglio della mano di Juan che afferra un coltello.
513. Juan e il poliziotto. Juan gli dà una coltellata, all'altezza del fianco.
514. Dettaglio del coltello.
515. PPP di Villega. Sospende per un attimo la lettura.
516. Come 514.
517. Juan e il poliziotto colpito mortalmente. Juan lo regge in piedi.
518. PP di Villega che si rimette a leggere.
519. Juan e il corpo del poliziotto. Apre lo sportello e lo getta giù dal treno.
520. PPP di Juan.
521. PPP di Villega.
522. Mezza figura di Juan. Punta il coltello insanguinato. Accanto a lui alcuni dei suoi figli.
522bis. PP di Villega. Un altro poliziotto (f.c.): « Fermo dove sei! ». Correz. di c. a inquadrare una pistola puntata.
523. Napoleone e Chulo.
524. Juan e il nuovo poliziotto. Il poliziotto: « ...lascia cadere quel coltello, bastardo. Ve la faranno pagare ». Juan obbedisce. Ma, con grande sorpresa di Juan, anche il poliziotto alza le mani.
525. PP di Juan che si sporge oltre il corpo del poliziotto.
526. PP di Villega che tiene una pistola puntata contro la schiena del poliziotto.
527. PP di Juan che sgrana gli occhi. Poi si ritira su.
528. Pros. del p. 524. Juan disarma il poliziotto. Ride. Gli dà un ceffone. Juan: « Scusa, eh? Ma io a te ti pago subito ». Lo getta giù dal treno. L'urlo del poliziotto (f. c.).
529. Villega di quinta che riprende a leggere. Juan si piega verso di lui.
530. Juan di quinta e Villega. Villega gli sorride.
531. Pros. del p. n. 529. Juan fa ritorno al suo posto. Dissolvenza incrociata.

532. INTERNO GIORNO. IL TRENO.

Dissolvenza incrociata. PP di Juan. Il treno arriva in stazione. Si ferma. Attacco musicale. Zoom avanti, oltre il finestrino, a inquadrare la stazione e la scritta: « Mesa Verde ». Sullo sfondo manifesti che raffigurano il Governatore. Soldati un po' dappertutto.

C' ERA UNA VOLTA IL WEST

C'ERA UNA VOLTA IL WEST

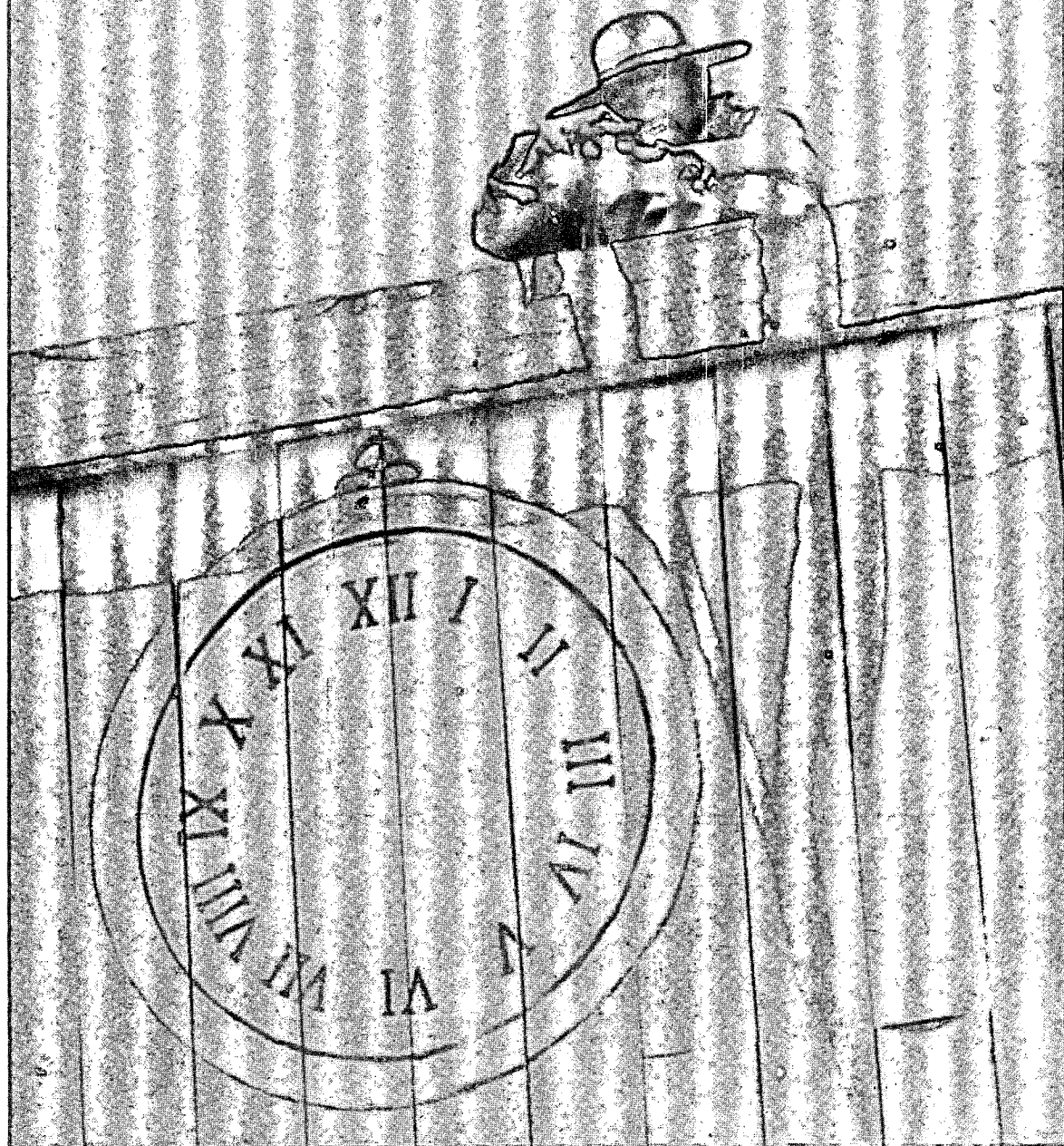
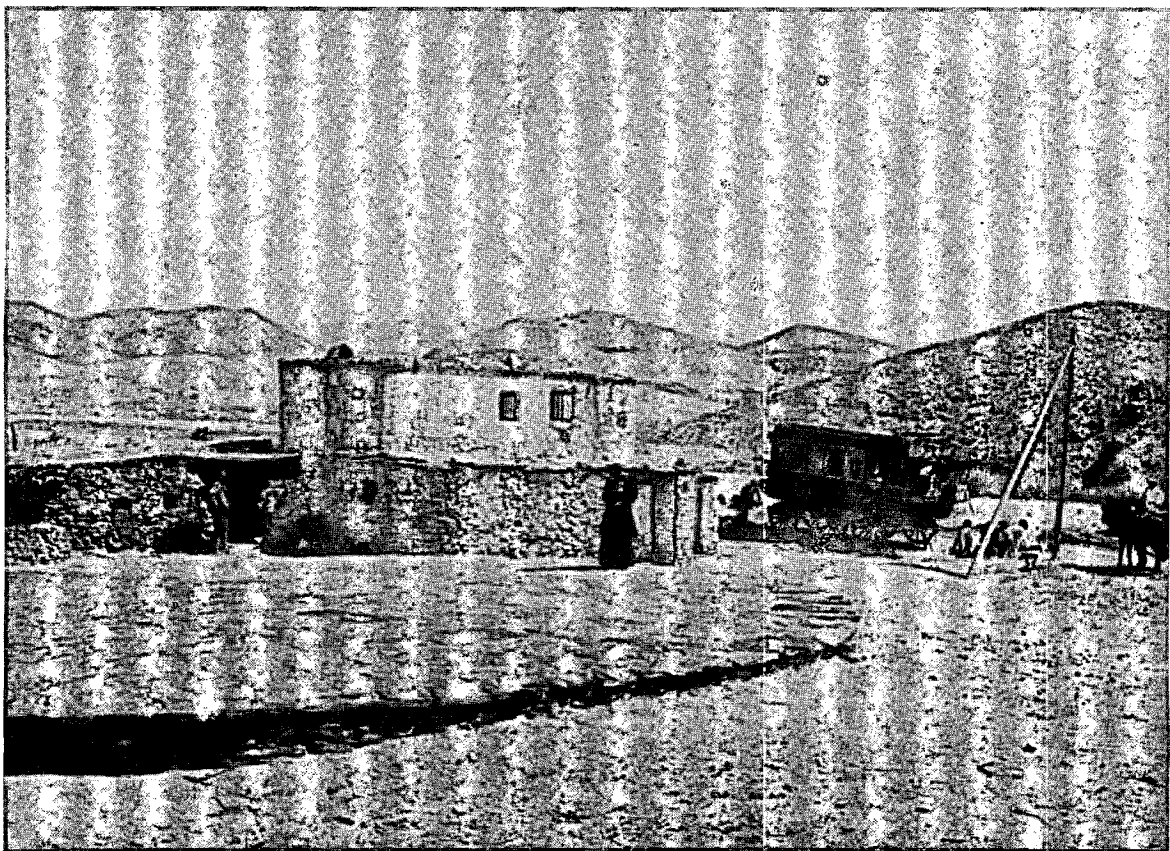
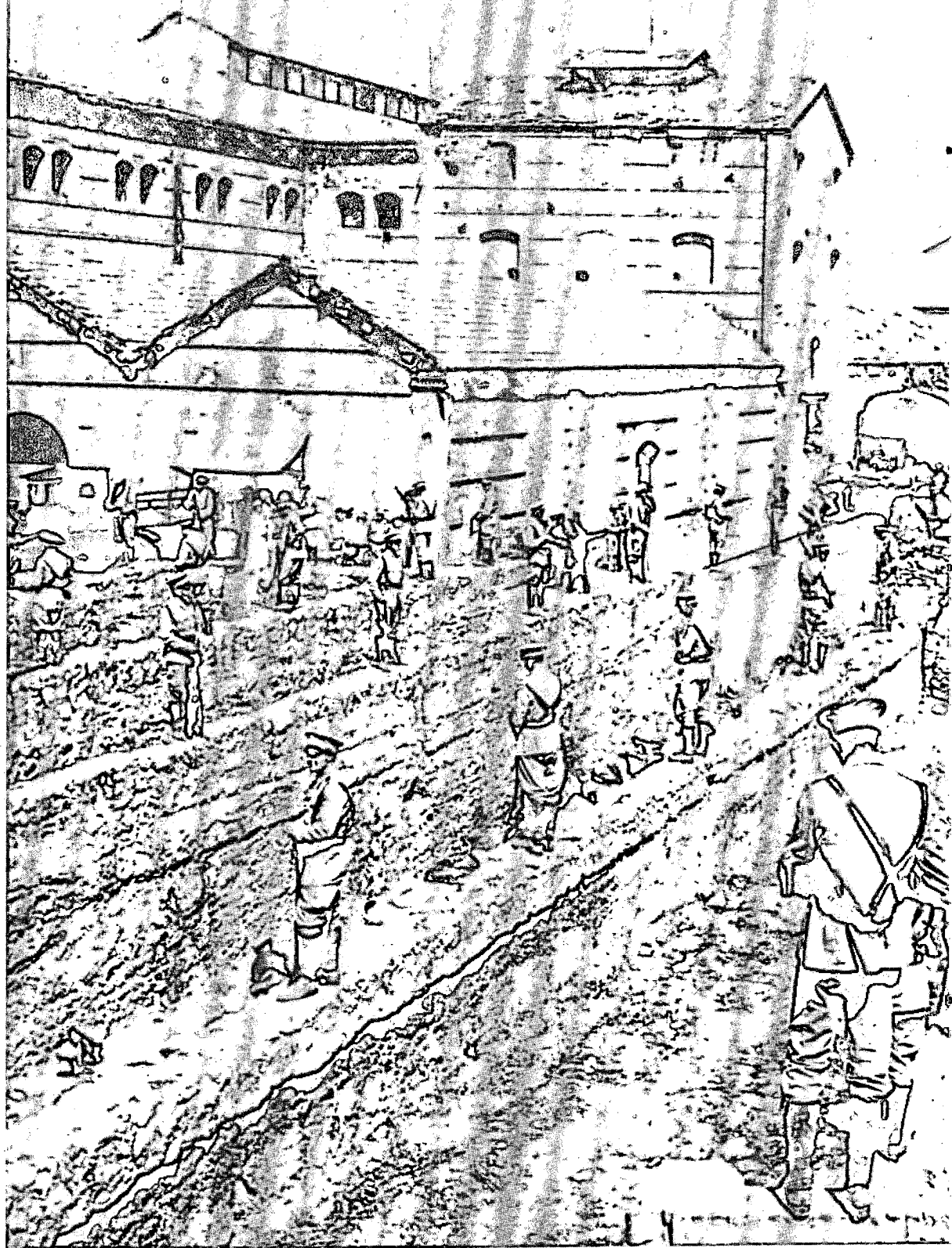
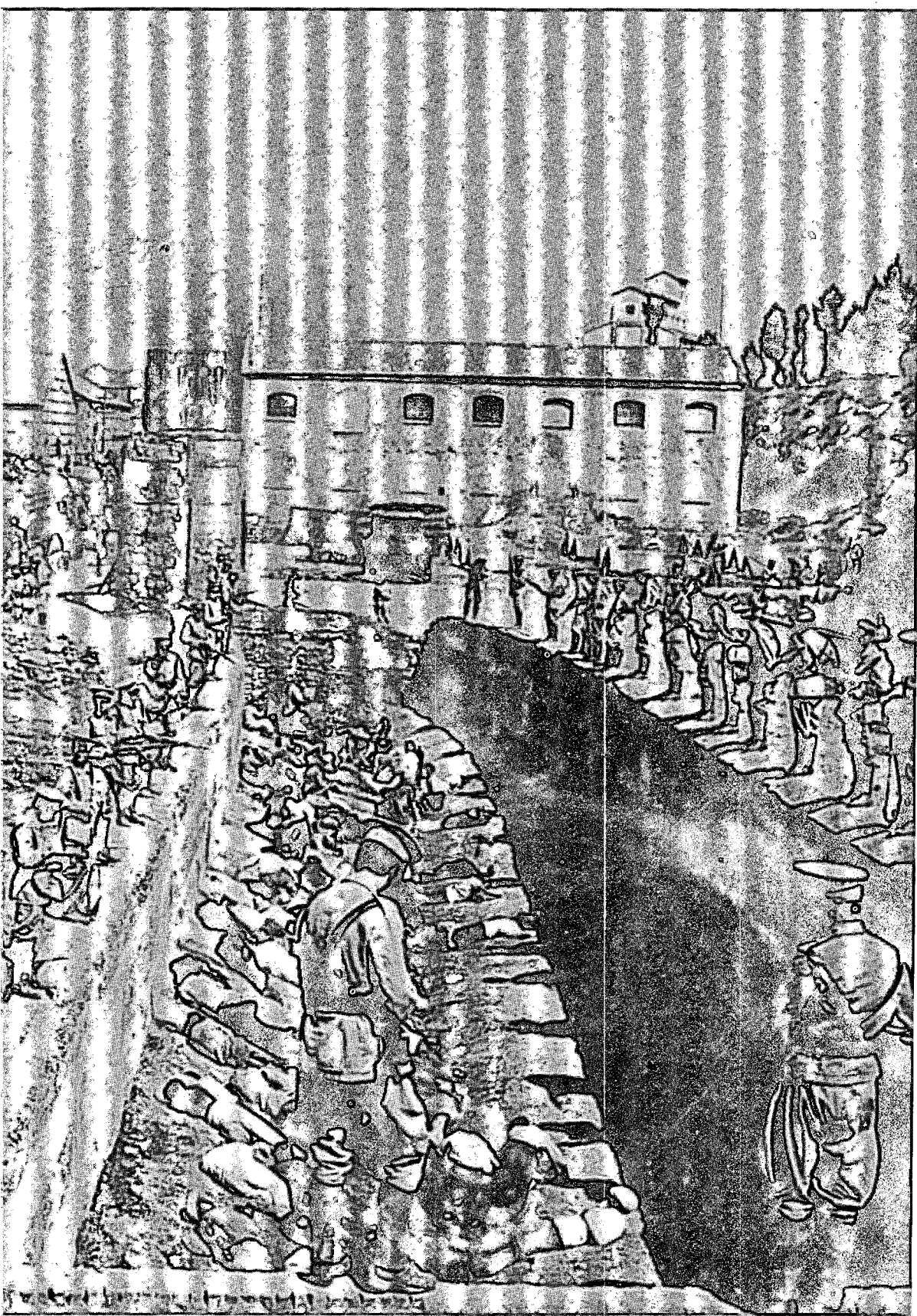
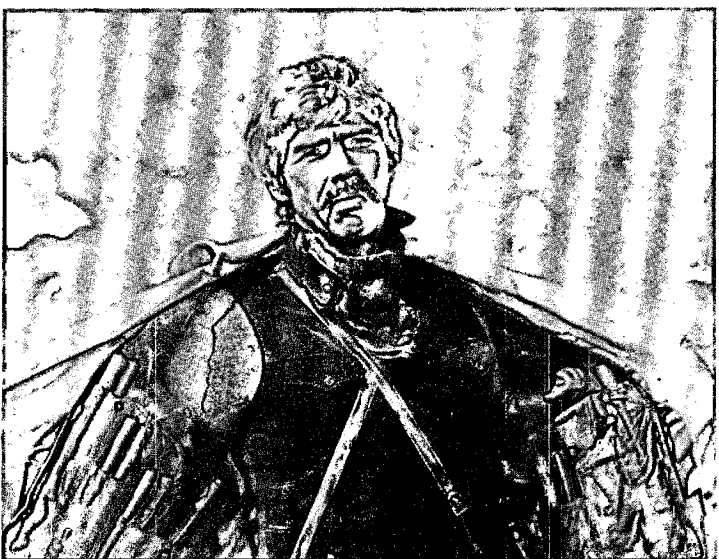
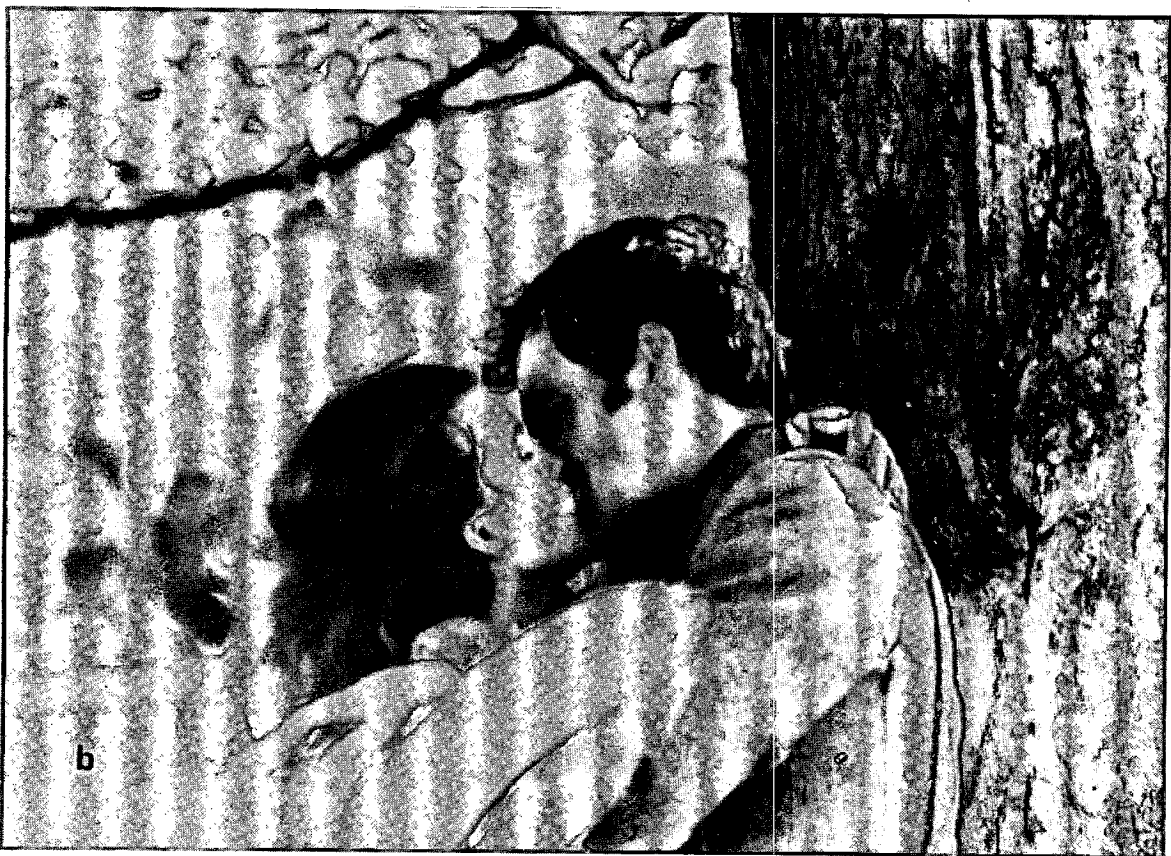
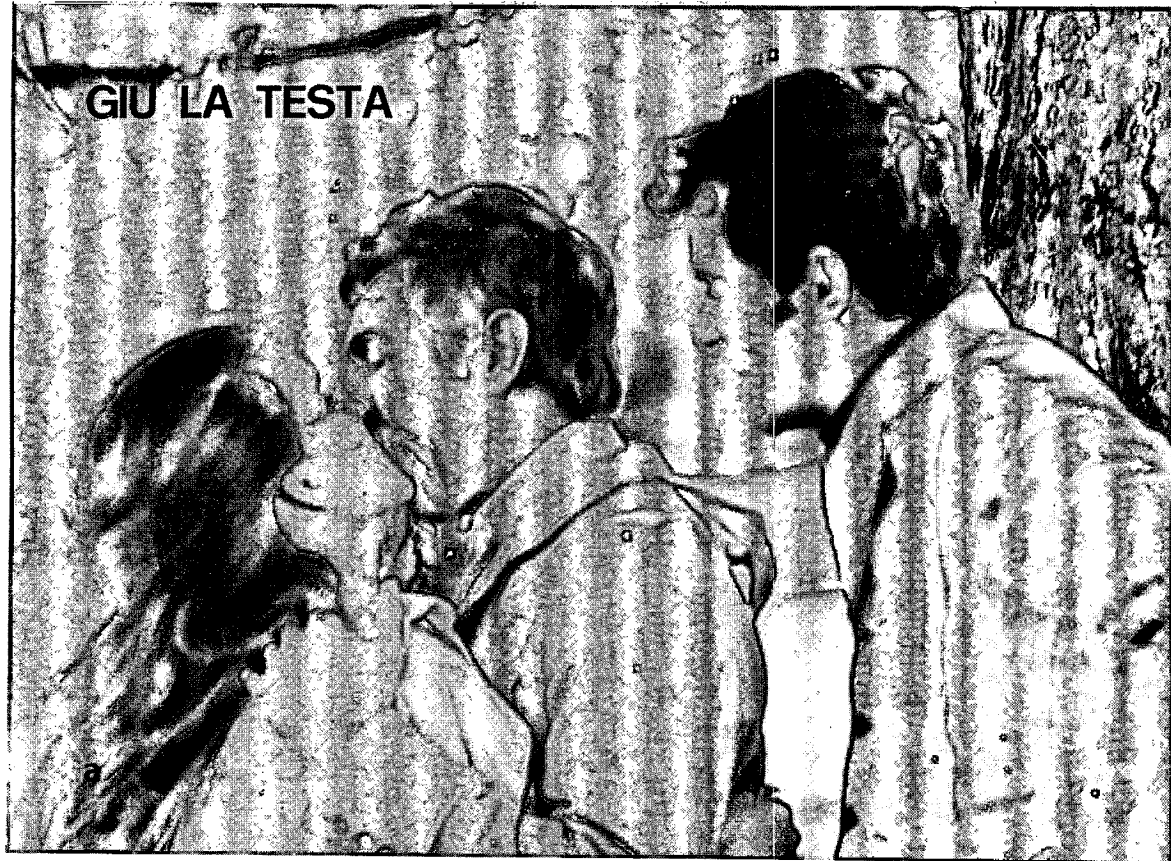
GIÙ LA TESTA

GIÙ LA TESTA

GIÙ LA TESTA

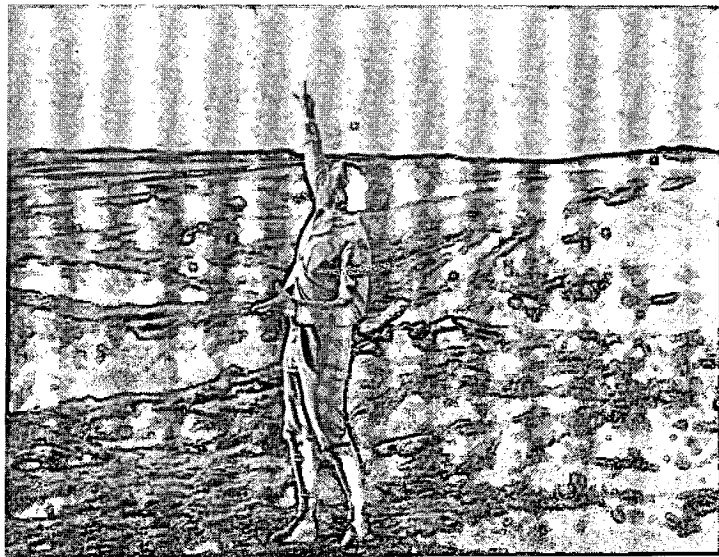
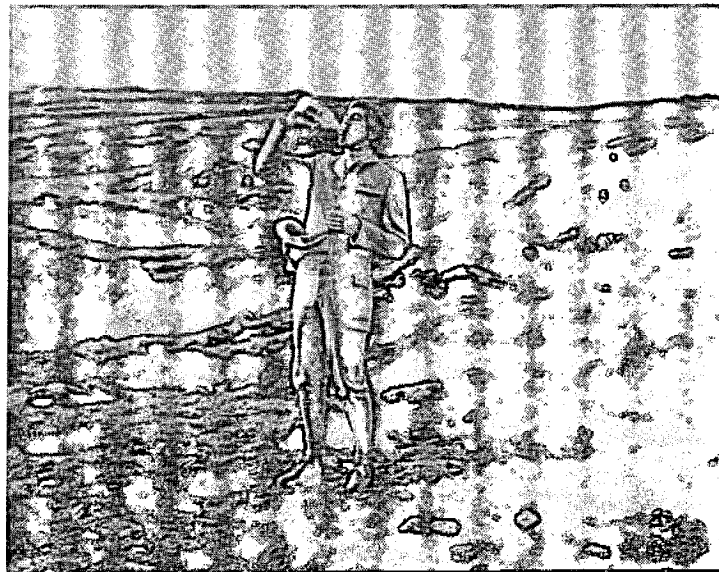
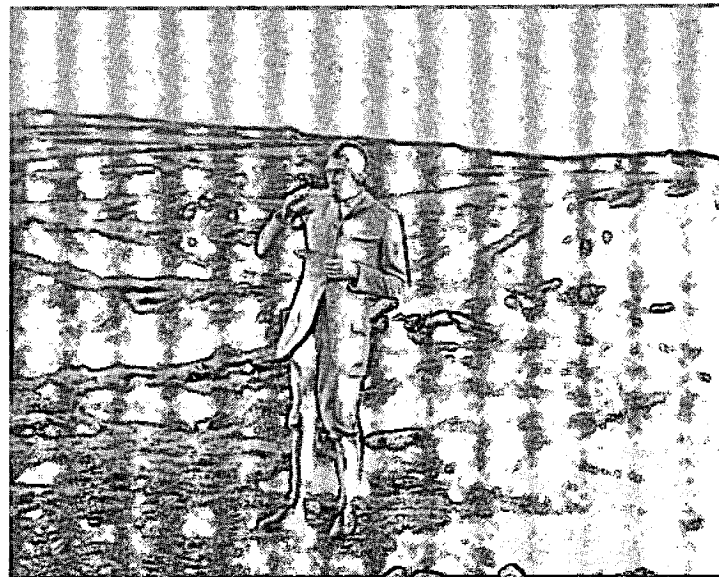
GIÙ LA TESTA

a

b

le foto a, b, c, d, e
fanno parte delle scene soppresse del film

c

d

e

533. ESTERNO GIORNO. STAZIONE DI MESA VERDE.

PP di Juan che si alza. Apre lo sportello e scende. Insieme ai figli e agli altri attraversa i binari di corsa, in c.l.

534. Juan, i figli e gli altri entrano nell'edificio della stazione. Soldati e uomini armati. Passando Juan osserva un manifesto. Zoom avanti sul manifesto. Sopra l'effigie del Governatore si legge la scritta: « El pueblo ama al Sr. Gobernador - El Sr. Gobernador ama al pueblo ».[2]. Fine musica.

535. ESTERNO GIORNO. MESA VERDE. STRADE E PIAZZE.

In c.l. Mesa Verde. Soldati e uomini armati.

536. Juan e gli altri in una strada di Mesa Verde. Juan: « Com'è bello, vero? Ve l'avevo detto che qui... ». Viene interrotto da un uomo che accorre verso di lui. L'uomo viene colpito alla schiena. Uno sparo (f.c.).

537. In PP Juan e l'uomo colpito. Questi gli si aggrappa per non cadere al suolo.

538. Una strada in discesa che presenta una curva a gomito. Varie pattuglie di uomini armati, a piedi o a cavallo, che la percorrono, sia nel senso della salita, sia in quello della discesa. Un sottufficiale messicano: « Punto... punto... punto... peloton... alto! Fianco isquierdo! Isquierda... Enfilen... armas! ». Tre uomini al muro che stanno per essere fucilati.

539. Un ufficiale si avvicina ai primi due prigionieri. Fa un saluto militare e chiede: « Tienes algo que pedir? »[3]. Il primo prigioniero non risponde. Il secondo, senza rispondere, si porta una fotografia alla bocca e la bacia. E al terzo: « Y tu? ». Questi si sposta verso s. Corr. di c. Appare un manifesto che raffigura il Governatore. Il terzo prigioniero sputa sull'effigie del Governatore e ritorna al proprio posto. L'ufficiale esce da d.

540. I tre prigionieri, il plotone di esecuzione, pattuglie di soldati, etc., da un'altra angolazione. Ampia panoramica. L'ufficiale (f.c.): « Peloton... listos... (i.c.) Presenten (f.c.) armas! Apunten... Fuego! ». Una staccionata di asse di legno disposte orizzontalmente tappezzata di manifesti che raffigurano il Governatore. Da dietro, una mano rompe il manifesto nell'interstizio tra un'asse e l'altra. Nell'apertura così prodotta si profilano gli occhi di Juan.

541. I tre prigionieri e il plotone di esecuzione. La scarica di fucileria. I prigionieri cadono al suolo. Ampia panoramica che si conclude con l'entrata in c. di Juan e di Napoleone, dietro la staccionata. Ci si accorge così che il nostro punto di osservazione era dato dall'apertura nel manifesto. L'ufficiale messicano (f.c.): « En su lugar... des... canso... ». Juan (alzando lo sguardo verso l'alto): « Ehi, Dio... ma sei sicuro che questa è Mesa Verde? ». Attacco musicale (organo).

542. L'edificio del Banco Nacional de Mesa Verde, in c. l.

543. PPP di Juan.

544. La banca in c.l. e, in mezza figura, di spalle, Juan. Juan osserva la banca e tradisce la propria eccitazione con un gesto delle mani. Si volta e cammina. Entrano in c. da s. anche gli altri. Fine musica.

545. Juan e gli altri. Attraversano la piazza prospiciente la banca. Juan raggiunge Napoleone.

546. Zoom avanti su Juan La ripresa avviene dall'interno della trattoria di Mesa Verde. Juan, oltre i vetri, fa entrare Napoleone.

547. INTERNO GIORNO. POSADA.

L'oste attraverso una tendina trasparente.

[2] Traduzione italiana: « Il popolo ama il Signor Governatore, il Signor Governatore ama il popolo ».
[3] Traduzione italiana: « Avete qualcosa da chiedere? » (chiedere nel senso di chiedere per avere).

548. ESTERNO GIORNO. MESA VERDE. STRADE E PIAZZE.

Juan va alla porta e si accinge ad entrare.

549. INTERNO GIORNO. POSADA.

Zoom avanti su John, di quinta, seduto a un tavolo. John sta bevendo. Soggettiva di Juan.
550. Piano ravvicinato di John che si sta riflettendo in uno specchio. Corr. di c. Juan che entra all'interno della trattoria e John, di quinta, che senza voltarsi chiede a Juan: « I fagioli li vuoi col chili o senza? ». Juan: « Non voglio niente da te ». John: « Beh, avanti, siediti e mangia ». Juan gli si avvicina e lo afferra per la giacca.
551. Juan chino su John. Juan: « Senti, brutto figlio di puttana! Tu prova a farmi un altro scherzo come quello e ti sparo in bocca ».
552. Juan e John. Juan si rialza e si siede davanti a lui. John: « Ma, ma quale scherzo? E' passato un treno e io l'ho preso. Poi ti ho aspettato qui nella tua Mesa Verde come volevi ».
553. I due da un'altra angolazione. Juan: « Non è più la *mia* Mesa Verde. E' cambiata, adesso. E' un casino! Ci sono più soldati che mosche ». John: « Beh, è quello che ci vuole ».
554. PPP di Juan: « Come sarebbe, è quello che ci vuole? ».
555. PPP di John: « Dove c'è rivoluzione... (attacco musicale)... c'è confusione ».

556. INSERTO. FLASH-BACK. INTERNO PUB DUBLINO.

Vediamo il personaggio al volante dell'auto nel flashback precedente. Distribuisce dei giornali. Il giornale si chiama « Irish Freedom » [4]. Mentre li distribuisce li discute e li commenta, ma non sentiamo le sue parole.
557. John che fa il suo ingresso nel pub. Corr. di c. fino a PPP. Si toglie il berretto.
558. L'altro personaggio che continua a distribuire giornali.
559. PPP di John che si toglie la sciarpa.
560. Pros. del p. n. 558.
561. PPP di John. Fine musica.

562. INTERNO GIORNO. POSADA.

PPP di Juan: « Ma di che cristo parli? Rivoluzione, confusione... ».
563. PPP di John: « Dove c'è confusione, un uomo che sa ciò che vuole... c'ha tutto da guadagnare ».
564. PPP di Juan: « Mi sembri matto ».
565. PPP di John. Solleva lo sguardo.
566. PPP di Juan. Anche lui solleva lo sguardo.
567. John e l'oste. La ripresa avviene dal basso. L'oste: « E' lui? ».
568. PPP di Juan che accenna ad alzarsi.
569. L'oste, John e Juan. La ripresa avviene dall'alto. John: « Sì, è lui ».
L'oste se ne va. John si alza. Sta per andarsene ma Juan lo trattiene. Juan: « Lui chi? ». John: « Ti fidi di me? ». Juan: « No ». John: « Però ci vuoi andare là dentro ». Juan: « Sì ». John: « E allora sta tranquillo che io ti ci mando. Vieni ». John si sposta ed esce da s. Juan lo segue ed entra in una porticina.

[4] Traduzione italiana: « Libertà per gli irlandesi ».

570. INTERNO GIORNO. SOTTERRANEO POSADA.

Una porta viene aperta. Nel vano di essa: l'oste, John e Juan. Si distinguono a fatica perché c'è buio.

571. L'oste, John e Juan. Sullo sfondo il vano della porta.
572. PPP di John. Una voce (f.c.): « No, no, no,, ahi... ».
573. PPP di Juan. Villega (f.c.): « Sta fermo, per Dio! Tenetelo fermo! ».
574. PPP di uno dei rivoluzionari riuniti nel sotterraneo. Panoramica orizzontale sugli altri.
575. Villega e altri due. Sopra le loro teste una lampada. Sono piegati sull'uomo che stanno curando.
576. PPP di Juan. Villega (f.c.): « Ecco fatto. Calmati, calmati, adesso... ».
577. Villega, gli altri due e l'uomo che stanno curando. Villega: « Ho finito... ».
578. PPP di un vecchio rivoluzionario che fuma un sigaro. Tossisce. Villega (f.c.): « ... se aspettavi un altro po' a farti incidere questo ascesso... ».
579. Villega, gli altri due e l'uomo che stanno curando. Villega: « ... il conto lo pagava la tua vedova. Su... ».
580. Villega, gli altri due e l'uomo che si alza. Villega si volta.
581. Villega va a lavarsi le mani a un lavatoio. Sparisce dietro un muro. Villega: « ... Mallory... ». Corr. di c. a inquadrare Juan e John. Villega rientra in c. Va a un attaccapanni e sfila dalla tasca della giacca un giornale. Villega: « ... siete con noi a Mesa Verde solo da pochi giorni... e già siete salito agli onori della cronaca... (legge) ... Dinamitardo irlandese ricercato per omicidio... ».
582. John e Villega che gli tende il giornale. John si volta senza prenderlo.
583. Juan in mezza figura. Villega: (f.c.) « Vi siete già fatto degli amici, qui... » (Ride).
584. Pros. del p. n. 582. John prende il giornale. Villega ritorna al lavatoio, uscendo da d.
585. Dettaglio del giornale che John tiene aperto davanti a sé. Sul giornale il titolo: « Dinamitero irlandés buscado por homicidio »[5]. Villega: (f.c.) « ... certo che avete stuzzicato un bel vespaio... ».
586. Pros. del p. n. 584. Mezza figura di John. Villega: (f.c.) « ... vada per il capitano, ma... ».
587. PP di Juan. Fa un gesto come di scusa.
588. Pros. del p. n. 586. Villega: (f.c.) « ... i capitalisti stranieri finora non aveva osato toccarli nessuno...». John esce da d. Villega rientra in c. Villega: «...nemmeno Pancho Villa... ». Un uomo gli va incontro con un asciugamano. Villega si asciuga le mani. Villega: « ... Pare che perfino a Sua Maestà britannica non dispiacerebbe mettervi le mani addosso... comunque per noi siete un ottimo acquisto... ». John rientra in c. da d. Villega gli si avvicina. Villega: « ... anche se a volte vi capita di bere un pochino troppo ». John: « Chi dice che bevo troppo? ». Villega gli tocca con il dito la parte inferiore della palpebra. Villega: « Il vostro fegato ». John si siede su un tavolo. Accanto a lui c'è il vecchio col sigaro (si chiama Miguel). Miguel (indicando Juan): « E lui chi è? ».
589. PPP di Juan. Villega: (f.c.) « E' in regola... ».
590. PPP di Villega: « ... solo che quando opera incide più a fondo di me ».
591. Alcuni uomini, Villega e John. In c.l. Juan. Juan: « Il dottore vuol dire che... che una volta abbiamo... fatto un lavoretto insieme ».
592. Pros. del p. n. 588. Villega: « E ora... al nostro lavoro, amici... ».
593. Gli uomini, Villega, John e Juan che si stringono intorno a un tavolo. Attacco musicale. Villega estrae una mappa da una borsa. La ripresa avviene dall'alto. Villega: « Ho buone notizie. Fra pochi giorni Villa e Zapata attacche-

[5] Traduzione italiana: « Dinamitardo irlandese ricercato per omicidio ».

ranno simultaneamente, da nord e da sud... Noi qui... » (indica i vari punti sulla mappa).

594. Come 593. Da un'altra angolazione. La ripresa avviene dal basso. Villega: « ... come quelli di altre città, dobbiamo iniziare parallele azioni di disturbo... ».

595. Villega di quinta. Accanto a lui il vecchio Miguel che continua a fumare e a tossire. Villega: « ... la fine di Huerta è ormai questione di settimane... ».

596. Miguel di quinta e Villega. Villega: « ... mentre quella di Miguel è solo questione di ore, se non smette di fumare ».

597. Gli uomini. Ridono.

598. PP di Miguel: « E' una parola ». A voce bassissima.

599. PP di Villega (ride): « .. Bene, attaccheremo simultaneamente in quattro punti. Redondo... ».

600. PP di Redondo. Panoramica orizzontale sugli altri uomini. Villega (f.c.): « ... tu e i tuoi uomini penserete al Municipio e alla vecchia prigione. Potrete dividervi in due gruppi, di cui uno al comando di Ramon. Francisco, a te la stazione e lo scalo ferroviario come già abbiamo stabilito. Bene? Dovrete trovarvi sul posto con sufficiente anticipo, in piccoli gruppi e senza dare nell'occhio, mi raccomando, come dei semplici viaggiatori o addetti ai servizi. Tu, Antonio, insieme a Ruiz, attaccherete con il grosso la caserma dei federales, d'accordo? Questo, badate bene, è il punto di massima concentrazione delle loro forze e il punto-chiave per la riuscita del nostro piano. Bisognerà tenere sotto controllo le uscite. Dovranno avere l'impressione di essere attaccati in forza, è qui che ognuno di voi dovrà essere pronto al massimo sacrificio... ».

601. Juan e John. Juan richiama la sua attenzione e gli fa cenno di filare.

602. Juan, di spalle, John, Villega e gli altri. Villega: « ... Ed infine, quarta ed ultima azione. Ortega, l'ufficio postale... E quando li avremo impegnati su quattro fronti comincerà l'azione contro il nostro vero obiettivo... ».

603. Come 602. Da un'altra angolazione. Villega: « ... Voi, Mallory, siete sempre d'accordo?... ». John fa cenno di sì. Villega: « ... E quanti uomini volete? ». John: « Me ne basta uno ».

604. PPP di Villega: « Uno? ».

605. PPP di John: « Sì ».

606. PPP di Villega: « Lui? ».

607. PPP di Juan. Sullo sfondo John che fa cenno di sì. Juan: « Lui? Lui? ».

608. Juan, di spalle, John, Villega e gli altri. Juan: « ... qui tutti mi chiamano lui. Lui, chi è lui? ».

609. Come 608. Da un'altra angolazione. Juan: « Perché lui e per fare che, si può sapere? ». John: « Assaltare la banca ». Juan: « La banca! beh, se-se-se si tratta solo della banca! Basta che voi pensate al resto, alla banca ci pensiamo noi ». Villega (ride): « Beh, allora d'accordo. Non c'è altro da dire... Solo che vi auguro di riuscire ». Juan: « Sì, anch'io.. e anche lui... ».

610. Villega di quinta e Juan. Villega si mette il cappello e il panciotto. Villega: « Bene, ci ritroveremo stasera per discutere i dettagli. Ora devo andare. Ho lasciato a metà una partoriente... e non può certo aspettare la fine della rivoluzione... (gli altri ridono)... Tierra y libertad! ».

611. Villega, John e gli altri incrociano i pugni. Tutti insieme: « Tierra y libertad! ». A loro si unisce anche Juan: « ...bertad! ».

612. Villega e gli altri escono. Rimangono solo John e Juan. Villega (uscendo): « Adesso andate su ed uscite uno alla volta. E non date nell'occhio... A proposito di occhio, come va la tua cataratta? ». Miguel: (f.c.) « Eh, se non ci fosse quell'altro... Col destro vedo solo ombre. Ieri ho preso di petto una vetrata... ». Corr. di c. fino a PP di John e Juan. John: « Allora... ». Juan: « Sssshhh!... Allora non mi devi dire niente. Stavolta ho capito tutto... (bevono)... Tierra y libertad! ». John: « Libertad! ».

613. INTERNO GIORNO. POSADA.

Ingresso della trattoria. Un cartello con scritto: « Cerrado »[6]. Zoom avanti oltre l'ingresso fino a PP di John che sta bevendo seduto a un tavolo. Tema di « Sean... Sean... ».

614. Dettaglio di un orologio a muro. Segna le dodici meno cinque. Colonna musicale.

615. PP di John che succhia uno spicchio di limone con lo sguardo rivolto verso l'alto (verso l'orologio che non è in c.). Sputa un nocciolo.

616. Napoleone di quinta e in c.l. John seduto al tavolo. Panoramica orizzontale verso sinistra. Napoleone esce di c. da destra. Entra in c. da sinistra Juan che sta pestando con la mano su una bistecca. Accanto a lui il padre che apre una finestra. In c.l., nel vano della finestra, accovacciato contro il muro della banca c'è Chulo. Chulo si alza in piedi.

617. ESTERNO GIORNO. PIAZZALE DELLA BANCA.

PP di Chulo. Cammina in direzione dell'ingresso della banca sbocconcellando un frutto.

618. INTERNO GIORNO. POSADA.

John seduto al tavolo

619. ESTERNO GIORNO. PIAZZALE DELLA BANCA.

Zoom avanti, attraverso i vetri, su Chulo che continua a camminare. Trascina con uno spago un trenino. Soggettiva di John.

620. INTERNO GIORNO. POSADA.

PP di John.

621. ESTERNO GIORNO. PIAZZALE DELLA BANCA.

Pros. del p. n. 619. Passanti nel piazzale.

622. Chulo che trascina il trenino sul quale si legge: « Johnny e Juan Express ». Entrano in c. da d. due soldati di guardia davanti all'ingresso della banca.

623. INTERNO GIORNO. POSADA.

PPP di John.

624. ESTERNO GIORNO. PIAZZALE DELLA BANCA.

Chulo nei pressi delle guardie attraverso i vetri. Soggettiva di John.

625. INTERNO GIORNO. POSADA.

PPP di John che si volta.

626. Dettaglio dell'orologio a muro. Quasi mezzogiorno. Soggettiva di John.

627. ESTERNO GIORNO. PIAZZALE DELLA BANCA.

Pros. del p. n. 621. Spari (f.c.). I passanti si mettono a correre.

628. Dettaglio del trenino che viene abbandonato da Chulo proprio sull'ingresso

[6] Traduzione italiana: « Chiuso ».

della banca. Chulo si allontana lasciando srotolare a terra lo spago. Una guardia: « Capitan... Avisenlo al capitan! ». Il capitano: « Que carajos pasa, hombre? ». Le guardie e il capitano sono in c.

629. INTERNO GIORNO. POSADA.

PP di John. Spari e grida (f.c.).

630. ESTERNO GIORNO. PIAZZALE DELLA BANCA.

Pros. del p. n. 627. Accorrono dei soldati. Un soldato: « Capitan, los rebeldes nos atacan! ». Spari e grida (f.c.) che proseguono anche nei p. successivi.

631. INTERNO GIORNO. POSADA.

PP di John.

632. ESTERNO GIORNO. PIAZZALE DELLA BANCA.

Pros. del p. n. 630. Chulo si mette a correre.

633. INTERNO GIORNO. POSADA.

PP di John. Sorride.

634. Pros. del p. n. 616. Il padre di Juan aiuta Chulo a scavalcare la finestra, per entrare nella trattoria. Poi si accovacciano a terra. Correzione di c. verso d. Entra in c., in mezza figura, John che finisce di bere e si alza. Si fa passare un detonatore da Napoleone e si lascia scivolare dietro il banco.

635. Da dettaglio del detonatore a PP di Juan e John.

636. ESTERNO GIORNO. PIAZZALE DELLA BANCA.

Gente che corre, attraverso i vetri.

637. INTERNO GIORNO. POSADA.

PP di Juan che si sporge oltre il banco: « Deve essere piena come un uovo... Guarda quanti soldati! ».

638. ESTERNO GIORNO. PIAZZALE DELLA BANCA.

Pros. del p. n. 636.

639. INTERNO GIORNO. POSADA.

John, Juan e Napoleone. John passa alcuni candelotti di dinamite, legati insieme, a Juan.

640. Pros. del p. n. 637. John: (f.c.) « Tu sai come funziona? ». Juan: « Sì, eh... miccia corta? ».
641. PPP di John: « No ».
642. Pros. del p. n. 640. Juan: « No? » John: (f.c.) « Miccia normale... ».
643. PPP di John: « ... trenta secondi ».
644. Pros. del p. n. 642. Juan: « Ah sì... trenta secondi... ».
645. PPP di John.
646. Pros. del p. n. 644. Le mani di John sul detonatore.

647. PPP di John.
648. Pros. del p. n. 646. John aziona il detonatore.
649. Da PPP di John a dettaglio degli occhi.

650. ESTERNO GIORNO. IL PIAZZALE DELLA BANCA.

Il detonatore è collegato al trenino, carico di esplosivo, attraverso lo spago. Il portone della banca salta per aria.

651. INTERNO GIORNO. POSADA.

Juan e gli altri si alzano. Escono da s.
652. PPP di John. Attacco musicale.

653. ESTERNO GIORNO. PIAZZALE BANCA.

Juan e gli altri corrono in direzione della banca.
654. Come 653. Da un'altra angolazione.

655. INTERNO GIORNO. INGRESSO DELLA BANCA.

Juan e gli altri salgono i gradini dell'ingresso. Sparano alle guardie che incontrano.
656. Come 655. Le guardie colpite cadono a terra.

657. INTERNO GIORNO. BANCA.

Juan dà uno sculaccione a Chulo. Indietreggia e si guarda attorno.
658. Uno degli uomini di Juan, Pancho, che fruga nei cassetti.
659. Juan, in mezza figura, che indietreggia con circospezione. Juan (a Pancho): « Che hai trovato? ».
660. Juan e gli altri che frugano nei vari cassetti e ripostigli. Pancho (a Juan): « Niente, c'è soltanto cartaccia! ».
661. Pancho scopre un cartello sul quale si legge: « Casas de fierro — Abajo » [7]. Pancho: « Ehi, qui il cartello dice di andare di sotto! ». Pancho si dirige verso una scala. Dalla scala spunta una guardia che gli spara. Pancho cade a terra colpito.
662. Juan, di spalle, spara alla guardia che si presenta sulla sommità della scala.
663. Juan si getta a terra dietro un banco. Un'altra guardia si ripara oltre l'orlo del muro della scala.
664. PP della guardia che si sporge oltre il muro.
665. Juan che si sporge oltre il banco, a terra.
666. Come 664.
667. Pros. del p. n. 665. Juan: « Psst ».
668. Come 666.
669. Pros. del p. n. 667. Juan spara.
670. Pros. del p. n. 668. La guardia viene colpita.
671. La guardia che cade a terra. Juan e gli altri si alzano e si dirigono verso la scala.

672. INTERNO GIORNO. SOTTERRANEI BANCA.

Guardie che corrono lungo un corridoio. Aggirano un angolo e si dirigono verso la scala sullo sfondo. Dalla scala, in c.l., fanno la loro apparizione Juan e gli altri. Sparano alle guardie e le uccidono.

[7] Traduzione italiana: « Casseforti - Al piano di sotto ».

673. Juan e gli altri. Juan spara contro la serratura di una porta. Poi la apre. Nel vano della porta, su uno sfondo buio, alcuni uomini sorridenti.
674. PPP di Juan visibilmente sorpreso.
675. Juan e gli altri. Juan fa saltare la serratura di un'altra porta.
676. Juan che apre la nuova porta. La ripresa avviene dall'interno.
677. Alcuni uomini nel vano della porta.
678. Zoom avanti su Juan che impreca tra i denti.
679. Dettaglio della pistola di Juan che fa saltare un'altra serratura.
680. Dettaglio della mano di Juan che spinge la porta. Nel vano altri uomini. Rapidissima panoramica verso sinistra, a inquadrare Juan e gli altri.
681. Dettaglio di una porta. La ripresa avviene dall'interno. Uno sparo (f.c.). Come 680.
682. Come 680 e 681. Al termine della panoramica Juan sbuffa.
683. Juan e gli altri. Juan si lancia in una nuova direzione. Correzione di c. Scopriamo così un'intera folla che si è ammucchiata dietro a Juan e agli altri.
684. Juan si dirige verso una nuova scala, alla cui sommità, c'è un'altra porta.
685. Come 684. Gli altri si fermano senza seguirlo.
686. Pros. del p. n. 684.
687. La ripresa avviene dalla sommità della scala. Juan tasta la porta. Scende, raggiunge Napoleone, si fa dare i candelotti di dinamite (che gli aveva passato al momento di far saltare la prima serratura) e ritorna alla porta. Fissa la dinamite e la serratura.
688. La folla di gente stipata nel corridoio. In c.l. Juan presso la porta.
689. Juan accende un fiammifero di cui si serve per accendere la miccia.
690. Pros. del p. n. 688. Juan scende le scale di corsa e si getta a terra in un vano della parete del corridoio. Così fanno anche gli altri.
691. La porta salta per aria.
692. Juan si lancia verso le scale coperte da una nube di fumo.
693. Soggettiva di Juan giunto sulla sommità della scala. La nube di fumo si dirada e a poco a poco si intravvede quello che c'è oltre la porta abbattuta: il piazzale davanti alla banca. Gruppi di ribelli che accorrono sparando da tutte le direzioni.

694. ESTERNO GIORNO. PIAZZALE DELLA BANCA.

Juan si lancia all'esterno e si mette a correre in mezzo ai ribelli.
695. Juan che corre. Spunta John che lo trattiene: « Ma dove vai? Che fai? scappi? ». Juan: « Certo... se non scappi quelli ti sbranano. ». John: « Ahh! ». Juan: « Quella non è una banca... E' una caserma con un esercito di morti fame! ». John: « Ah, infatti la banca e i soldi sono stati trasferiti a Mexico City un mese fa... e da allora il palazzo è stato adibito a prigione politica ». Juan: « Oh, oh, oh, come sarebbe prigione politica... ». John: « Beh, ma io di soldi non ti ho mai parlato. Ti ho detto soltanto che ti facevo entrare là dentro ». Juan: « Ma non capisci che quella banca era la mia vita, era tutti i miei sogni! ». Juan punta la pistola contro John. John: « Già, ma la realtà è diversa. Vedi, hai liberato trecentoventi patrioti dando prova di sprezzo del pericolo e di spirito di abnegazione... (ridacchia) ... eh, proprio così... (gli mette una mano sulla spalla) ... ricordati che ora sei un grande eroe della rivoluzione ». John alza un braccio gridando: « Viva Miranda! ».
696. Juan e John, di spalle. In c.l. i ribelli che accorrono verso di loro. John: « Viva Miranda! ». Juan: « ma che mi frega d'essere un eroe? Io voglio i soldi ». I ribelli raggiungono Juan e lo portano in trionfo.
697. Juan che viene portato in trionfo. I ribelli: « Viva Miranda! Viva Miranda! ».
698. Come 697. La ripresa avviene dall'alto. Juan: « purtroppo avevi ragione tu ».
699. John, di spalle, in figura intera, che si volta: « che? ».
700. Pros. del p. n. 698. Fino a PP di Juan: « averlo di dietro fa male! ».

701. ESTERNO GIORNO. ZONA DESERTICA. ROCCE E MONTAGNE.

Attacco musicale. Travelling aereo. Da PPP di Gunter Reza che osserva il paesaggio circostante con un binocolo a totale di una colonna di soldati. Gunter Reza spunta dallo sportello dell'abitacolo di un autoblindo.
702. In c.l. la colonna di soldati.
703. PP di Gunter Reza. Esce di c. da d. con l'autoblindo. Fine musica.

704. ESTERNO GIORNO. IL CAMPO DEI RIBELLI.

Travelling aereo. Juan in c.l. Si dirige verso una tenda. La m.d.p. si abbassa fino a inquadrare l'interno della tenda, ove si trova John. Juan lo raggiunge e si sdraia vicino a lui. Juan: « Che è sta carta? ».
705. I due da un'altra angolazione. John: « Una mappa... ti sei sdraiato sopra il tuo paese ».
706. I due da un'altra angolazione. Juan: « Eh, il mio paese? Il mio paese siamo io e i miei figli ».
707. PP di John: « Ah sì, lo so, ma il tuo paese è anche Huerta... il Governatore... i latifondisti... Gunter Reza con le sue cavallette... e questa rivoluzione che non è uno scherzo ». Juan: (f.c.) « Rivoluzione? ».
708. Pros. del p. n. 706. Juan si tira su: « Rivoluzione! Per favore non parlarmi tu di rivoluzioni... Io so benissimo che cosa sono e come cominciano. C'è qualcuno che sa leggere i libri che va da quelli che non sanno leggere i libri... ».
709. Come 707. Juan: (f.c.) « ... che poi sono i poveracci... e gli dice... eh eh... è venuto il momento di cambiare tutto ».
710. Pros. del p. n. 708. John: « Ssh... ». Juan: « Ssh! Ssh! Sssh! Schi...! Schifo! Io so quello che dico, ci son cresciuto, in mezzo alle rivoluzioni... Hai capito... Quelli che leggono i libri vanno da quelli che non leggono i libri, i poveracci, e gli dicono, qui ci vuole un cambiamento, e la povera gente fa il cambiamento. E poi sono i più furbi di quelli che leggono i libri... ».
711. Come 709. Juan: (f.c.) « ... si siedono intorno a un tavolo e parlano, parlano, e mangiano, parlano e mangiano. E intanto che fine ha fatto la povera gente? ».
712. PPP di Juan: « ... tutti morti! ». Attacco musicale. Juan: « Ecco la tua rivoluzione... per favore, non parlarmi più di rivoluzioni... ».
713. PPP di John.
714. Pros. del p. n. 710. Juan si risdraia. Esce di c. dal basso. Si risolleva di scatto. Juan: « E porca troia, lo sai che succede dopo? Niente, e tutto torna come prima ».
715. Come 713.
716. PPP di Juan che si risdraia sbuffando.
717. PP di John che legge un libro fumando. Getta il libro in una pozzanghera.
718. Dettaglio del libro. Zoom avanti. Sul libro si legge: « Mikhael. A. Bakunin - The Patriotism » [8].
719. Travelling aereo. Da dettaglio del libro finito sotto la ruota di un carro che avanza a fatica nel fango a totale di una colonna di soldati. La mano di un soldato raccoglie il libro. Il soldato entra in c. e lo passa a un ufficiale a cavallo. Questi sprona il cavallo e lo porta a Gunter che lo osserva a lungo. Piano ravvicinato di Gunter Reza, che sporge dall'autoblindo.

720. ESTERNO GIORNO. IL PONTE.

Villega e Juan. Villega: « Sì, lo so, nemmeno a me va giù, ma Gunter Reza è a meno di venti miglia da qui, e da un momento all'altro ce lo troviamo

[8] Traduzione italiana: « Il patriottismo ».

su quel ponte, laggiù... ». Villega scende dal calesse. Si sposta ed entrano in c., da s., John e il ponte, in c.l.

721. PP di John. Villega: (f.c.) « ... batterà tutta la zona palmo a palmo. Per questo l'ordine è di spostarvi nelle grotte di San Isidro ». John: « Oooh, un ordine brillante davvero, noi col culo nel fango e voi, voi in una cantina riscaldata a dormire e a correre appresso ai vostri sogni di gloria ».
722. PP di Villega: « Non tutti possono combattere, qualcuno deve pur organizzare, coordinare... ».
723. PP di John: « Sì, sì, ma certo... ».
724. Il ponte, in c.l. John: (f.c.) « ... scusatemi, non datemi retta... ».
725. PP di John. Si sposta. Entra in c., da s., Villega. John: « ... è soltanto un fatto mio, personale »
726. Juan e gli altri uomini.
727. John, di spalle, in figura intera. Uno degli uomini sta caricando su un cavallo lo *chassis* di una mitragliatrice. John lo rimette a terra. John: « Mi dispiace per gli ordini, ma io resto... ».
728. Dettaglio di una mitragliatrice. In c.l., John e Villega. John si impossessa della mitragliatrice. Villega esce di c. da d. John: « ... io me ne frego della vostra rivoluzione... ».
729. John, in mezza figura, inquadrato dal basso, che monta la mitragliatrice sullo *chassis*. John: « ... ma uno si stufa di andare avanti e indietro per le montagne... e allora decide di fermarsi... beh, io mi fermo qui, ad aspettare Gunter Reza ».
730. Come 724. Adesso in PP c'è la mitragliatrice. John: (f.c.) « Perché? ».
731. Pros. del p. n. 729. John: « Beh, forse è solo per ripicca, o più semplicemente perché, beh, perché mi fanno molto male i piedi ».
732. PP di Villega.
733. Come 726. Juan (ride): « Beh, se resta lui, resto pure io, perché vedete, anche a me... ».
734. PP di Villega. Juan: (f.c.) « ... fanno male i piedi, eh? ».
735. Pros. del p. n. 733. Juan si volta verso gli uomini: « Hombres!... ».
736. Juan e Villega. In c.l. il ponte. Juan: « ... Io e l'irlandese abbiamo deciso di acchiappare da soli un po' di quelle fottute cavallette! ».
737. Pros. del p. n. 735. Juan: « Un momento! Voialtri andate al rifugio e aspettatemi... ».
738. PPP di Juan: « ... e se qui per noi si mette male ognuno pensi alla sua pelle come meglio può. Comprenden? ».
739. Juan di quinta e gli altri uomini che se ne vanno a cavallo su per un pendìo. Juan esce di c. da s.
740. PP di Juan: « Ora vamos! ».
741. Juan salta il calesse di Villega e si sposta verso i figli. John (che sta cercando la mitragliatrice) entra in c. da s. Juan saluta i figli: « Andate anche voi, e se vostro padre non dovesse tornare, allora prego il Padreterno in cielo di pensarci lui al posto mio ». Li bacia tutti quanti. John esce di c. da s.
742. Juan, i figli e Villega.
743. Pros. del p. n. 741. I figli di Juan escono da s. Rimane soltanto Napoleone. Juan gli dà un ceffone e Napoleone si unisce agli altri. La m. d. p. si sposta verso la mitragliatrice.
744. Villega di quinta e Juan. Villega: « In bocca al lupo! ».
745. Juan di quinta e Villega. Villega sale sul calesse. Juan: « Crepa! ».
746. Juan e Villega che se ne va.
747. PP di Juan, dapprima di profilo, poi frontale.
748. John, in mezza figura, esce di c. da d. Entra in c. da d. Juan. In c.l. i figli che se ne vanno. John rientra in c. da d.
749. John e Juan. Juan: « Oh, senti, appena questi hanno girato l'angolo noi filiamo, eh? No? ».

750. I due da un'altra angolazione. John beve alla borraccia. Juan: « ... Ma mica dicevi sul serio. A te a forza di botti, t'è scoppiato il cervello! Non ti ricordi... John e Juan... l'America... i milioni... no... ». John: « No ». Juan: « Ma, porca puttana, io a te mica ti capisco! Credevo fosse un trucco per squagliarcela. Che cavolo facciamo, in due contro le cavallette? ».
751. I due da un'altra angolazione. John: « Sai che ti dico? Se te ne vai mi fai un piacere... E poi, guarda, che tra il mestiere di ladro e quello di rivoluzionario... io scelgo il mestiere che conosco meglio! E ora sparisci e cerca di non farti più vivo! ».
752. Pros. del p. n. 750. Juan: « Okay, okay... No! (Ride) Oh, no, no, no, no, no, no, ti piacerebbe, eh? Beh, ascoltami bene, irlandese pezzo di merda! Ti credi d'essere l'unico uomo sulla terra ad avere le palle, vero? E invece no, anch'io ho le palle e resto qua! ». Juan indietreggia, poi si volta, si ferma e ritorna da John. Quindi esce di c. da s. John sorride e si mette a guardare i dintorni col binocolo. Fino a PPP di John.
753. *Cache.* Il ponte lontanissimo e inquadrato entro la sagoma del binocolo. Juan: (f.c.) « Tanto non c'è pericolo, basta controllarlo da lontano... è una parola... ».
754. PPP di Juan che guarda nel binocolo, alla rovescia; poi lo abbassa. Juan: « ... A me mi pare vicino pure col binocolo alla rovescia... ma poi, che mi frega a me della rivoluzione? ».
755. *Cache.* Il ponte ingrandito e inquadrato entro la sagoma del binocolo. Panoramica fino a far entrare in c. John che sta scegliendosi una buona posizione, ove piazzare la mitragliatrice, più in basso. Juan: (f.c.) « Ma dico io, Padreterno mio, non mi potevi far cascare la lingua quando ho detto: resto qua? Ecco, eccolo là, tutto per colpa sua, eh! Pare un turista, sembra uno che parte, e invece resta... ».
756. Mezza figura di Juan che riguarda nel binocolo. Accanto a lui una mitragliatrice. Juan: « Eh, eh, guardalo là... ».
757. Pros. del p. n. 755. Ma adesso John non è più inquadrato entro la sagoma del binocolo. Juan: (f.c.) « Eh, già, tanto a lui che gliene frega? Lui ci si diverte, ma io no! ».
758. PPP di Juan che guarda nel binocolo. Juan: « ... E adesso che fa? ».
759. *Cache.* John che si sdraia vicino alla mitragliatrice. Juan: (f.c.) « Si sdraia, eh... eh, già, lui ci dorme sopra... ».
760. PPP di Juan che guarda nel binocolo. Poi lo abbassa. Juan: « ... Sai che ti dico? Dormi, dormi... e appena lui dorme io me ne vado. Aaa-dios! (solleva lo sguardo verso l'alto e riguarda nel binocolo) ».
761. *Cache.* John sdraiato vicino alla mitragliatrice inquadrato entro la sagoma del binocolo. Juan: (f.c.) « ... Ecco, così, riposa bene... ».
762. Come 756. Juan si volta. La m. d. p. gli si avvicina. Un rumore (f.c.).
763. Il ponte in c.l. Al di là del ponte una colonna di soldati. In testa l'autoblindo. Soggettiva di Juan.
764. PPP di Juan. Guarda nel binocolo.
765. *Cache.* La colonna inquadrata entro la sagoma del binocolo. Attacco musicale.
766. PPP di Juan che abbassa il binocolo.
767. PPP di Gunter Reza. Prende il binocolo e lo porta agli occhi.
768. *Cache.* I monti circostanti inquadrati entro la sagoma del binocolo. Panoramica semicircolare. Soggettiva di Gunter Reza.
769. PPP di Gunter Reza che abbassa il binocolo.
770. Gunter Reza di quinta (all'uomo che guida l'autoblindo): « Sergente, fermati su quello spiazzo ».
771. Alla prima colonna se ne unisce un'altra, in c.l. Entrano in c., da s., Juan che guarda nel binocolo e John, sdraiato vicino alla mitragliatrice, più in basso. Juan gli tira un sasso. Juan: « Ehi, pss, ma tu lo vedi sto' cretino che s'è messo a dormire? ehi! ». Juan si sposta verso la mitragliatrice.

772. John sdraiato vicino alla mitragliatrice.
773. La colonna nei pressi del ponte. L'autoblindò di Gunter Reza si è fermato.
774. PP di Juan.
775. Pros. del p. n. 771. Juan inforca la mitragliatrice. John si alza da terra.
776. Pros. del p. n. 772. John si alza. Fino a PPP di John.
777. La colonna incomincia ad attraversare il ponte.
778. Pros. del p. n. 775. John inforca la mitragliatrice.
779. Pros. del p. n. 777.
780. John appostato dietro la mitragliatrice.
781. Juan che si fa il segno della croce. Poi prende la mira.
782. Juan di quinta. In c.l. la colonna che attraversa il ponte.
783. PPP di Juan.
784. PP di John.
785. John di quinta. In c.l. il ponte e la colonna. John alza il braccio, pronto a dare il segnale di aprire il fuoco.
786. PP di John.
787. Pros. del p. n. 779.
788. Juan appostato dietro la mitragliatrice.
789. Dettaglio delle mani di Juan che cercano di far funzionare la mitragliatrice. Senza risultato.
790. PPP di Juan che scuote la mitragliatrice. Juan: « Che fa... ».
791. Pros. del p. n. 785. John si volta verso Juan, più in alto.
792. Juan e la mitragliatrice. La ripresa avviene dal basso. Soggettiva di John. Juan: « E dai » (alle prese con la mitragliatrice).
793. PP di John.
794. Juan alle prese con la mitragliatrice. All'improvviso, la mitragliatrice incomincia a sparare. Juan la lascia, spaventato.
795. Soldati sul ponte che vengono colpiti.
796. Vetri del camion rotti.
797. Pros. del p. n. 794. Juan prega.
798. PPP di Juan.
799. Juan di quinta. I soldati sul ponte. Juan ha preso il controllo della mitragliatrice.
800. Pros. del p. n. 795.
801. Camion e soldati sul ponte.
802. PP di John.
803. John di quinta. In c.l. il ponte, i camion e i soldati. Anche John sta sparando.
804. John che spara, da un'altra angolazione.
805. Zoom avanti, sul ponte.
806. Da mezza figura a PPP di Gunter Reza che scende dall'autoblindo. Gunter Reza: « Gli uomini giù dai camion, svelti! La cavalleria al riparo sotto il ponte. Via! Via! ».

807.-830. I soldati che vengono bersagliati sul ponte intervallati a PP di John e Juan.

831. I soldati scendono dal pendio nei pressi del ponte. Attacco musicale.
832. Piano ravvicinato di John. Tema di « Sean... Sean... ». John ha smesso di sparare.
833. Come 792. Anche Juan ha smesso di sparare.
834. John tira fuori da una tasca un batuffolo di cotone.
835. PP di John. Si mette il cotone nelle orecchie. Tira fuori anche un detonatore.
836. Juan che si ottura le orecchie con le dita.
837. John e il detonatore.
838. Dettaglio della mano di John sul detonatore. In c.l. il ponte.
839. PPP di Juan che si getta a terra. Esce di c. da d.

840. John aziona il detonatore.
841. Pros. del p. n. 838. Il ponte salta in aria.
842. L'esplosione.
843. John viene sbalzato all'indietro dallo spostamento d'aria. Si risolleva e ammira compiaciuto l'esplosione.
844. Pros. del p. n. 842. (*Ralenti*). Nube di fumo, pietre scagliate in aria, ecc.
845. Come 844. (*Ralenti*).
846. PP di Juan che si sporge all'infuori dal suo riparo.
847. Come 841.
848. PPP di Juan. Ride.
849. PP di John. Si toglie il cotone.
850. Come 833. Juan fa segno di « okay », con il pollice e l'indice.
851. Come 842. Fine musica.
852. Dal fumo che si sta diradando esce Gunter Reza che risale il pendio in direzione dell'autoblindo.
853. Fino a PP di Gunter Reza.

854. INTERNO GIORNO. GROTTE DI SAN ISIDRO.

Le grotte di San Isidro. Un piccolo movimento di gru. Entra in c. Juan.
855. Lunghissimo PPP di Juan che avanza, si china, giunge le mani in grembo. La m. d. p. lo tiene sempre in campo. Entra in c., da d., John. Fino a PPP di John.
856. PP di Juan che piange: « Tutti sei... non li avevo mai contati... ».
857. PPP di John.
858. Come 856. Juan solleva lo sguardo verso l'alto. Si stacca dal collo la catenina con la croce.
859. PPP di John.
860. Juan, in figura intera, che si rialza e getta la croce.
861. PPP di John.
862. PPP di Juan.
863. PP di John.
864. Juan si sposta. Raccoglie da terra una mitragliatrice e la impugna come un fucile. John: (f.c.) « No, Juan... ». John entra in c. da d.
865. PPP di John: « No, è proprio quello che vogliono, ci stanno aspettando, là fuori ».
866. PP di Juan.
867. Juan di spalle e John, in mezza figura. Juan raccoglie una cartucciera e si dirige verso il fondo. John lo segue con lo sguardo.
868. PPP di John.
869. Da figura intera a PP di John che avanza. Regge la mano, tenendola per la canna, una grossa pistola automatica. Spari (f.c.).
870. Lunga panoramica sui corpi ammucchiati nei vari anfratti delle grotte. Soggettiva di John. Spari (f.c.).
871. PPP di John. Gli spari hanno termine. Una voce: (f.c.) « Quieto... no te muevas que te quiebro... Capitan... Ya lo agarramos! ». Un'altra voce: (f.c.) « Hechelo al camion! No lo toquen! »[9]. Attacco musicale.
872. Pros. del p. n. 870. Tra i corpi quelli dei figli e del padre di Juan.
873. Da PPP a figura intera di John che scompare verso il fondo. Fine musica.

874. ESTERNO NOTTE. CORTILE.

Un fiammifero che viene acceso e avvicinato alla lampada che funge da

[9] Traduzione italiana: « Fermo, non muoverti, se no ti faccio a pezzi... Capitano... L'abbiamo preso! » « Portatelo al camoin, lasciatelo stare! ».

faro di un camion. Attacco musicale. Entrano in campo anche gli altri fari, tutti accesi. Piove a dirotto.

875. Un ufficiale che indossa una mantellina di incerata trasporta dei prigionieri che espone alla luce dei fari perché possano essere riconosciuti.
876. PPP di Gunter Reza attraverso il parabrezza di un camion. Sul parabrezza scorre ritmicamente il tergicristallo.
877. PPP di Villega, anch'esso attraverso il parabrezza. Sul parabrezza il tergicristallo. Sul volto di Villega lividi e ferite.
878. Come 876. Gunter Reza fa un cenno con la testa.
879. Soggettiva di Gunter Reza, attraverso il parabrezza. Il tergicristallo. L'ufficiale trasporta i prigionieri verso un muro sul quale sono state tracciate delle grosse strisce verticali bianche. Altri prigionieri.
880. Come 877l.
881. L'ufficiale espone i nuovi prigionieri alla luce dei fari.
882. Una vecchia che si porta le mani al viso, in segno di disperazione.
883. Come 876.
884. L'ufficiale che espone alla luce altri prigionieri, tra i quali riconosciamo gli uomini che avevamo visto nei sotterranei della trattoria: Miguel, Redondo, ecc.
885. PP di Villega e di Gunter Reza, attraverso il parabrezza del camion in cui si trovano, seduto l'uno accanto all'altro. E' Gunter Reza ad azionare il tergicristallo direttamente con la mano.
886. Soggettiva dal camion. Alcuni prigionieri vengono allontanati verso il fondo. Ne arrivano altri.
887. PPP di Gunter Reza.
888. PPP di Villega.
889. PPP di Gunter Reza.
890. L'ufficiale e i prigionieri.
891. PPP di Gunter Reza.
892. Soggettiva dal camion Alcuni prigionieri vengono scortati verso il fondo.
893. PPP di Villega.
894. Soggettiva dal camion. Il primo gruppo di prigionieri allineati contro il muro, in attesa di essere fucilati.
895. Tra le persone che assistono ai preparativi dell'esecuzione fa la sua apparizione John. Ufficiale: (f.c.) « Peloton... de frente... marchen... Punto... punto... punto... punto... ». John si sposta seminascosto dagli astanti.
896. Soggettiva di John, che continua a spostarsi. I prigionieri allineati al muro. Arriva il plotone di esecuzione. Ufficiale: « Peloton... alto! Fianco Isquierdo... ».
897. Pros. del p. n. 895.
898. Pros. del p. n. 896. Il plotone di esecuzione e i camion. Ufficiale: « ... isquierda! Posicion de tiro! ».
899. Pros del p. n. 897. Ufficiale: (f.c.) « Tienen algo que pedir? ». Fino a PPP di John. Ufficiale: (f.c.) « Peloton... preparen armas ».
900. PPP di Villega. Ufficiale: (f.c.) « Apunteu! ».
901. PPP di John. Dissolvenza sonora. Attacco musicale (la musica continuerà anche nei piani successivi).

902. INSERTO. FLASH-BACK. INTERNO PUB DUBLINESE.

Dissolvenza sonora. Alcuni soldati inglesi fanno irruzione nel pub. (*Ralenti*).

903. In mezza figura, John. In c.l. i soldati inglesi. Insieme a loro, il personaggio che avevamo visto nei due precedenti flashback (al volante dell'auto e durante la distribuzione dei giornali). (*Ralenti*).
904. I soldati inglesi e l'amico di John. Da un'altra angolazione. Zoom avanti. L'amico di John ha dei lividi e delle ferite sul viso. Fa cenno di sì con la testa in maniera quasi impercettibile quando uno dei soldati inglesi gli

indica uno degli uomini che si trovano nel pub. Tema di « Sean... Sean... ». (*Ralenti*).
905. Come 904. Da un'altra angolazione. L'uomo indicato viene portato via. (*Ralenti*).
906. L'uomo che viene portato via passa davanti all'amico di John. Il soldato inglese gli dà una spinta. (*Ralenti*).
907. Come 905. Da un'altra angolazione. (*Ralenti*).
908. Da totale del pub a PP dell'amico di John. (*Ralenti*).
909. Zoom avanti sull'immagine di John che si riflette in uno specchio. Fino a PP di John. (*Ralenti*).
910. PPP dell'amico di John. Accanto a lui il soldato inglese muove le labbra ma non si sente ciò che dice. (*Ralenti*).
911. Pros. del p. n. 909. (*Ralenti*).
912. Pros. del p. n. 910. L'amico fa cenno di sì con la testa. (*Ralenti*).
913. Zoom avanti su John che si volta di scatto. Ha un fucile avvolto in un giornale. Fino a dettaglio del fucile che fa fuoco. Fine musica. Dissolvenza sonora (rumore dello sparo). (*Ralenti*).

914. ESTERNO NOTTE. CORTILE FUCILAZIONE. Dissolvenza sonora.

Il plotone di esecuzione fa fuoco contro i prigionieri allineati al muro. Il rumore della scarica di fucileria era incominciato nel piano precedente, facendo tutt'uno con il rumore dello sparo del fucile di John.
915. PPP di John.
916. Gli uomini fucilati cadono a terra. Entra in c., da d., l'ufficiale che li finisce uno a uno con la pistola.
917. PPP di Villega.
918. PPP di John. Colpi di pistola (f.c.). Ufficiale: (f.c.) « Fianco derecho... derecha! ».
919. Il plotone di esecuzione si ritira. I camion partono.
920. PPP di John illuminato dalla luce dei fari.
921. I camion che attraversano il cortile.
922. PPP di John che ripiomba nell'oscurità.

923. ESTERNO GIORNO. SPIAZZO CASERMA. Attacco musicale.

Dettaglio di un uovo che viene rotto su un muretto. Entra in c. Gunter Reza che si affaccia all'esterno, ove si sta preparando un'altra esecuzione.
924. PPP di Gunter Reza che si sorbisce l'uovo.
925. Il plotone di esecuzione. Corr. di c. verso d. Entrano in c. l'ufficiale e Juan, al muro. L'ufficiale si avvicina a Juan e gli chiede: « Tienes algo que pedir? ». Juan si toglie il cappello.
926. PP di Juan.
927. L'ufficiale di quinta e Juan. Juan tiene il cappello tra le mani. Fruga con le dita all'interno del cappello. Schiaccia un pidocchio.
928. Pros. del p. n. 925. L'ufficiale si allontana da Juan per ritornare al plotone di esecuzione. Esce di c. da s.
929. PPP di Juan che si rimette il cappello.
930. PP di Gunter Reza che si volta per rientrare nel suo alloggio.
931. Mezza figura di Juan. Si abbassa il cappello sugli occhi.
932. Il plotone di esecuzione. Ufficiale: « Peloton... firmes... ».
933. PPP di Juan. Ufficiale: (f.c.) « Posicion de tiro! Preparen armas! ». Un fischio modulato e un sibilo (f.c.).
934. Pros. del p. n. 932. Ufficiale: « Apunten... ». Sibilo (f.c.).
935. Pros. del p. n. 933. John (off): « Miccia corta... ». Juan si sposta repentinamente. Juan: « Miccia corta ».
936. Juan, in mezza figura che si getta a terra. Sibilo (f.c.).

937. Alcuni candelotti di dinamite legati insieme cadono in mezzo al soldati pronti a fare fuoco ed esplodono appena toccano terra.
938. PPP di Juan che si ripara la testa con le braccia. Motocicletta (f.c.).
939. Un muro che salta in aria. Una nube di fumo e polvere.
940. PPP di Juan.
941. Pros. del p. n. 939.
942. Gunter Reza, in mezza figura, che si precipita all'esterno del suo alloggio.
943. La nube di fumo e polvere si dirada. Entra in c. John, in sella alla motocicletta che si dirige verso Juan. Juan salta in sella alla motocicletta.
944. Pros. del p. n. 942.
945. John e Juan che fuggono sulla motocicletta, in c.l. Soggettiva di Gunter Reza.
946. Dettaglio degli occhi di Gunter Reza. La moto che si allontana sempre più (f.c.). Dissolvenza sonora (una scarica di fucileria che introduce il piano successivo).

947. ESTERNO GIORNO. STAZIONE FERROVIARIA.

Dissolvenza sonora. Travelling aereo. Esecuzioni di massa. Scariche di fucileria. Fischio prolungato del treno che entra in c. da s. in c.l. Al termine del fischio, attacco musicale.

948. Soldati, uomini armati e passeggeri che si avviano verso il treno. Su un vagone la scritta: « Ferro Carril de Mexico » [10].
949. Travelling aereo. Soldati sui tetti dei vari vagoni. La m. d. p. scavalca il treno, si abbassa dall'altra parte, segue un prigioniero che alcuni soldati spingono in un punto in cui ce ne sono altri due. Poco lontano un plotone di esecuzione.
950. Un ufficiale si avvicina al nuovo arrivato dicendogli: « El hecho che Huerta abandonò la capital no te permite desertar... » [11]. Gli tira giù il cappotto dalle spalle e sotto appare una divisa. Accanto a loro gli altri due prigionieri.
951. Come 950, da un'altra angolazione. Ufficiale: « Traditores como ti los fucilo por les spalda... ». L'ufficiale fa mettere di spalle il disertore. Poi ritorna al plotone di esecuzione. Ufficiale: « Peloton... preparen... ».
952. Soldati, uomini armati, passeggeri. Correzione di c. fino a inquadrare, in dettaglio, gli occhi di Juan che spiano all'esterno dall'apertura tra due assicelle trasversali della parete di legno del vagone bestiame.
953. Il plotone di esecuzione. Ufficiale: « Apunten!... Fuego!... ». Soggettiva di Juan. Nella parte superiore e in quella inferiore dello schermo due bande orizzontali scure. *Cache.*
954. Il disertore, in mezza figura, investito dalla scarica di fucileria.
955. Pros. del p. n. 951. I tre uomini cadono.

956. INTERNO GIORNO. INTERNO VAGONE BESTIAME.

Juan di quinta che guarda all'esterno attraverso l'apertura. Colpi di pistola (f.c.). L'ufficiale dopo aver finito i tre fucilati: (f.c.) « Peloton... en su lugar... des-canso! »..

957. PP di John. Attacco musicale.
958. John di quinta che si prepara un giaciglio. In c.l. Juan.
959. PP di John.
960. PP di Juan.
961. John, in figura intera.
962. PP di Juan che si siede.

[10] Traduzione italiana: « Ferrovie del Messico ».
[11] Traduzione italiana: « Il fatto che Huerta ha lasciato la capitale non ti permette di disertare ».

963. PP di John.
964. John, in mezza figura, a sedere.
965. PPP di Juan. Piange.
966. PPP di John.
967. PPP di Juan. Degli escrementi gli si vanno a schiacciare sulla fronte. Juan solleva lo sguardo verso l'alto. Un uccello (f.c.) fa un rumore chiocciante.
968. PPP di John. Sorride.
969. Pros. del p. n. 967. Juan: « Per i ricchi canti, eh? ».
970. PPP di John. Ride.
971. Juan e John in c.l. Sopra la testa di Juan c'è una gabbia. Juan si rimette il cappello. John: « Oh, per la miseria, Juan... (ride). Tra un po' ce lo lasciamo alle spalle, questo fottuto paese. Se ci muoviamo... prima di sera siamo al confine... e dall'altra parte l'America, eh! ».
972. PP di John: « ... L'America... l'America, Juan! Ah, Perdìo, se è vero che è grande come dicono... Eh, con tutte quelle... ».
973. John di quinta e in c.l. Juan che si è sdraiato. John: « ... banche piene di sogni! Eh... ».
974. PPP di John: « ... Juan e... com'era? Juan e... John? Eh?... ».
975. PPP di Juan. John: (f.c.) « ... No, Johnny e Johnny... te lo ricordi? 50 e 50... ».
976. John in figura intera: « ... io buco e tu entri, okay? ». Il treno si muove per fare manovra. John si volta.
977. PPP di John che si abbassa per guardare all'esterno, attraverso l'apertura tra due assicelle.
978. Juan e John. Nel vagone bestiame traballa tutto.

979. ESTERNO GIORNO. STAZIONE FERROVIARIA.

Gente che accorre verso il treno. Dei soldati la bloccano. Il treno fa manovra.

980. John attraverso l'apertura tra le due assicelle. La ripresa avviene dall'esterno. Il treno si ferma.
981. Pros. del p. n. 979. Soggettiva di John. La ripresa avviene dall'interno. Nella parte superiore e in quella inferiore dello schermo due bande orizzontali scure. *Cache.*
982. Dettaglio degli occhi di John che spiano dall'apertura. La ripresa avviene dall'esterno.

983. INTERNO. GIORNO. VAGONE BESTIAME.

John, in mezza figura, si sposta dal suo punto di osservazione alla parte opposta del vagone. Sposta due assicelle per allargare la feritoia.

984. ESTERNO GIORNO. STAZIONE FERROVIARIA.

Cache. Soggettiva di John. Attraverso le due assicelle spostate. Nella parte superiore e in quella inferiore due bande orizzontali scure. Pattuglie di soldati. Arriva una automobile. Soldati che accorrono e aprono lo sportello. Zoom avanti sull'uomo che esce dall'automobile. Attacco musicale.

985. INTERNO GIORNO. VAGONE BESTIAME.

Dettaglio degli occhi di John, attraverso l'apertura. La ripresa avviene dall'esterno.

986. ESTERNO GIORNO. STAZIONE FERROVIARIA.

L'uomo che è appena uscito dall'automobile si incammina verso il treno. Esce di c. da d. Correzione di campo. Un manifesto con l'effigie del Gover-

natore. Zoom avanti su uno dei manifesti. (Riconosciamo nell'uomo uscito dall'automobile il Governatore).

987. INTERNO GIORNO. VAGONE BESTIAME.

Come 985.

988. ESTERNO GIORNO. STAZIONE FERROVIARIA.

Il Governatore sale sul treno. Fine musica.

989. INTERNO GIORNO. VAGONE BESTIAME.

John rimette a posto le due assicelle e si sposta al centro del vagone. Juan (f. c.): « Che succede là fuori? ».

990. John di quinta e Juan, in c.l. John: « Forse si son decisi a muoversi... Stanno facendo manovra... ». Juan: « Ah! ». John appende la giacca. Prende il cappello e se lo mette. John (in PP): « Hanno appena imbarcato l'ultimo carico di merda... ». Il treno fischia.

991. ESTERNO GIORNO. LINEA FERROVIARIA.

Il treno in corsa. La ripresa avviene dal basso.

992. INTERNO GIORNO. VAGONE.

Il Governatore che legge, sdraiato su un letto, nel vagone interamente a sua disposizione. Fischio del treno (f.c.) Volta pagina e scompare dietro il giornale. Il giornale si chiama: « El Imparcial ». In prima pagina, rivolta verso la m.d.p. il titolo: « Las fuerzas revolucionarias de Pancho Villa llegan a las proximidades de la Ciudad de Mexico » [12]. Il giornale porta la data del 1914.

993. INTERNO GIORNO. VAGONE BESTIAME.

Da dettaglio di un gallo selvatico, rinchiuso in una gabbia, dalla quale sporge il collo, a totale del vagone. Zoom indietro. Entra in c., di quinta, John. Il gallo emette delle strida.

994. PPP di John, svegliato dalle strida del gallo che continuano a farsi sentire (f. c.).

995. Pros. del p.n. 993. John si alza. Si avvicina al gallo e lo accarezza. Correzione di campo. Il gallo esce di c. dal basso. Le strida si fanno più deboli e a poco a poco si trasformano in un rumore chiocciante. Fino a PPP di John, di profilo.

996. PP di Juan che si sveglia. Il gallo che chioccia (f.c.).

997. PPP di John, di profilo (nel senso opposto a quello del p.n. 995. Una lieve contrazione sul volto di John. Il chiocciare del gallo si trasforma in un ultimo grido strozzato. Poi silenzio.

998. PP di Juan.

999. ESTERNO GIORNO. LINEA FERROVIARIA.

Dettaglio delle ruote di un camioncino che scivolano lentamente sui binari.

1000. Il treno in c.l. E, in c. più ravvicinato, il camioncino che rotola sui binari. Il treno frena per non finirgli addosso.

1001. Come 1000, da un'altra angolazione. Soldati sul tetto dei vari vagoni.

[12] Traduzione italiana: « Le forze rivoluzionarie di Pancho Villa sono arrivate nei pressi di Città del Messico ».

1002. INTERNO GIORNO. VAGONE.

Il Governatore, in figura intera, che si è appisolato. Per effetto della frenata il vagone traballa tutto.

1003. INTERNO GIORNO. VAGONE BESTIAME.

PP di Juan che riceve uno scossone, per effetto del frenare del treno.

1004. John, di quinta, e Juan, in c.l. Oggetti che si rovesciano o che spiovono dall'alto.

1005. ESTERNO GIORNO. LINEA FERROVIARIA.

Pros. del p.n. 1001. Il treno va a finire contro il camioncino che occupa i binari.

1006. INTERNO GIORNO. VAGONE.

Pros. del p.n. 1002. Il Governatore rotola giù dal letto. Zoom indieto. Spari (f. c.).

1007. INTERNO GIORNO. VAGONE BESTIAME.

Pros. del p.n. 1004. John e Juan si alzano. Spari (f. c.).

1008. ESTERNO GIORNO. LINEA FERROVIARIA.

Ribelli che sparano. Piano ravvicinato.

1009. Totale. I ribelli sparano contro i soldati che occupano il treno.

1010. INTERNO GIORNO. VAGONE.

Il Governatore che guarda all'esterno attraverso l'apertura tra due assicelle della parete di legno. In figura intera.

1011. Il Governatore prende la pistola e cambia punto di osservazione (va dalla parte opposta). In mezza figura.

1012. ESTERNO GIORNO. LINEA FERROVIARIA.

Dettaglio di una mitragliatrice manovrata da alcuni ribelli.

1013. INTERNO GIORNO. VAGONE.

Pros. del p.n. 1011. Il Governatore afferra una borsa e corre verso l'uscita.

1014. INTERNO GIORNO. VAGONE BESTIAME.

PP di John che guarda all'esterno, di quinta. Correzione di campo. Sulla sinistra appare John. Si sentono dei colpi contro lo sportello. John va a mettersi di fianco allo sportello. Fa cenno a Juan di stare zitto. I colpi contro lo sportello si fanno più forti e insistenti. Correzione di campo. Dettaglio della mano di John che fa scattare la serratura e che viene ritirata. Zoom indietro. Il Governatore fa irruzione nel vagone bestiame. In PP Juan di spalle.

1015. PP del Governatore.

1016. PP di Juan.

1017. Il Governatore. Dietro di lui, John. Il Governatore (a Juan): « Va via... levati di mezzo! ». Il Governatore gli punta la pistola.

1018. Il Governatore, di quinta, e Juan, in c.l. Entra in c., da s., John che con un colpo sul braccio gli fa cadere la pistola. John lo percuote con il cappello.

1019. John e il Governatore. Da un'altra angolazione. John lo minaccia con la pi-

stola che ha raccolto. Si tratta di una grossa automatica. Il Governatore: « ...Che cosa vuoi da mei, pezzente... Fammi passare! ».

1020. John, di quinta, e il Governatore.
1021. John e il Governatore, in piano riavvicinato. Tra i due la grossa automatica che John gli schiaccia contro l'attaccatura del naso.
1022. PP di Juan.
1023. Pros. del p.n. 1021. John ritira l'automatica.
1024. John e il Governatore. John, in mezza figura, lancia l'automatica.
1025. Dettaglio della mano di Juan che la prende al volo.
1026. John, il Governatore e Juan.
1027. Da PPP di Juan a dettaglio degli occhi. Attacco musicale. Spari riverberati (f. c.).

1028. INSERTO. FLASH-FORWARD.

Zoom indietro da un manifesto che raffigura il Governatore.

1029. INTERNO GIORNO. VAGONE BESTIAME.

Zoom avanti su Juan.

1030. INSERTO. FLASH-FORWARD.

Zoom avanti su varî manifesti che raffigurano il Governatore.

1031. INTERNO GIORNO. VAGONE BESTIAME.

Da PPP a dettaglio degli occhi di Juan.

1032.-1038. INSERTO. FLASH-FORWARD.

PP dei sei figli e del padre di Juan. Spari riverberati (f.c.).

1039. I corpi ammucchiati nelle grotte di San Isidro.

1040. INTERNO GIORNO. VAGONE BESTIAME.

Dettaglio degli occhi di Juan. Gli spari e la musica si affievoliscono.

1041. PPP del Governatore.
1042. Dettaglio della mano di Juan che mette la pistola in posizione di tiro.
1043. PPP del Governatore.
1044. PPP di John.
1045. John, di quinta, e in c.l. Juan. Tra i due il Governatore che tende la borsa.
1046. Juan, di quinta, e John. Tra i due il Governatore che tende la borsa: « E' vostra... è vostra... ».
1047. Il Governatore di quinta e Juan. Il Governatore apre la borsa: « ...c'è una fortuna qua dentro... ».
1048. Juan di quinta e il Governatore. Il Governatore: « ...denaro, gioielli... ».
1049. PP di Juan. Il Governatore (f. c.): « ...titoli... ».
1050. Juan di quinta e il Governatore. In c.l. John. Il Governatore posa la borsa davanti a Juan.
1051. PPP di John.
1052. Pros. del p.n. 1047. Alcune pecore fanno sentire il loro belato (f.c.). Il Governatore indietreggia ed esce di c. da s. Juan afferra la borsa.
1053. Dettaglio della mano di Juan e della borsa.
1054. PPP del Governatore.
1055. PP di Juan.
1056. Dettaglio della mano di Juan che estrae dalla borsa *pesos* e dollari ben impacchettati.

1057. John, di quinta e Juan, in c.l. Tra i due il Governatore che si lancia da una parte.
1058. PPP di Juan. Fine musica. Alcune oche starnazzano (f.c.).
1059. PPP del Governatore.
1060. Mezza figura di Juan che posa l'automatica ed estrae dei gioielli dalla borsa.
1061. PPP del Governatore che si volta e fa per aprire lo sportello laterale.
1062. Il Governatore nel vano dello sportello. Alle sue spalle Juan che gli spara. La ripresa avviene dall'esterno.
1063. Il Governatore di quinta che viene colpito e si volta. La ripresa avviene dall'interno.
1064. Come 1060. Juan fa fuoco un'altra volta
1065. Mezza figura del Governatore che cade all'esterno del vagone bestiame.
1066. PP di John. Vocìo (f. c.).
1067. Come 1064. Juan si guarda la mano con cui ha fatto fuoco. Spari (f. c.).
1068. PPP di Juan.
1069. PPP di John.
1070. Come 1068. Juan si sgranchisce la mano e solleva i gioielli.
1071. PP di John che va allo sportello e lo richiude. Correzione di campo verso d. fino a inquadrare gli occhi di John che guarda attraverso l'apertura tra due assicelle. La ripresa avviene dall'esterno.

1072. ESTERNO GIORNO. LINEA FERROVIARIA.

I ribelli fucilano alcuni soldati catturati. Soggettiva di John. Nella parte superiore e in quella inferiore dello schermo due bande orizzontali scure. *Cache.*

1073. INTERNO GIORNO. VAGONE BESTIAME.

John che guarda all'esterno. La ripresa avviene dall'interno e dal basso. John: La ripresa avviene dall'interno e dal basso. John: « Credo proprio che questo treno non ci va più in America ». Juan (in c.l.): « Forse il treno no... ma noi sì... ». John si volta. Attacco musicale.
1074. Juan, in mezza figura, che osserva i gioielli.
1075. Pros. del p.n. 1073. John si sposta e Juan esce di c. Juan (f.c.): « Ehi... ».
1076. Pros. del p.n. 1074. Juan: « ...da che parte sta l'America? ».
1077. PPP di John: « Beh, io direi che non è da questa parte... forse da quella ».
1078. Pros. del p.n. 1076. Juan getta i gioielli dentro la borsa. Juan: « Eh, già... che aspettiamo? ».
1079. John, in mezza figura, che si sposta. Entra in c. da d. Juan, di spalle, che apre lo sportello laterale. Ridono.
1080. John e Juan, in figura intera, nel vano dello sportello. La ripresa avviene dall'esterno. Juan salta giù dal treno. Correzione di campo. Juan va a finire tra le braccia di un folto gruppo di ribelli che entrano in c. dal basso e che lo portano in trionfo gridando: « Viva la revolucion! Viva la revolucion! ». John ridacchia. Rovesciamento di immagine.

1081. INTERNO GIORNO. VAGONE.

PP di Santerna che sta bevendo. Si alza e si sposta. Entrano in c. Juan, che sta mangiando, e John sdraiato su un letto. Santerna va da Juan: « Perfino Pancho Villa ha sentito parlare di te, e mi ha pure detto: voglio conoscerlo questo Miranda ». Gli dà una pacca sulla spalla. Juan solleva la testa: « A me? ». Rimane a bocca aperta.
1082. Alcuni ribelli seduti a un tavolo.
1083. Santerna, in mezza figura, che si accende un sigaro e che passeggia per il vagone. Santerna: « Proprio così... (ride)... il capo della giunta rivoluzionaria

ci ha detto tutto quello che hai fatto ». Villega (f.c.): « Qualunque cosa sia stata detta sono soltanto... ». Correzione di campo. Da PP di Santerna a PP di Villega che chiude lo sportello alle proprie spalle.

1084. John, sul letto, e, in c.l., Villega. Villega: « ...parole, e le parole non bastano per descrivere ciò che Juan ha fatto e sofferto per la causa ».

1085. Villega, di quinta, Juan, John, Santerna e gli altri uomini, in c.l. Juan si alza e va ad abbracciare Villega. Juan: « Ehi, eh, eh, dottore, ehi... (ride)... dove s'era ficcato, eh? ».

1086. Santerna di quinta, Juan, John, Villega e gli altri. Juan va da John e lo tira per uno stivale. Juan: « Ecco, questo è l'uomo che deve parlare con Villa ».

1087. PPP di John che si volta.

1088. PP di Villega. La ripresa avviene dal basso. Villega (riconoscendo John, sul letto, dato che questi si è voltato): « John!... ».

1089. Villega di quinta e John sul letto. La ripresa avviene dall'alto. Si stringono la mano. John: « Dottore... ».

1090. PPP di Villega.

1091. PPP di John: « credevamo di avervi perduto... ».

1092. PPP di Villega. Una lieve contrazione nervosa all'angolo della bocca. Il treno frena.

1093. Santerna, Juan, John, Villega e gli altri che sobbalzano.

1094. PPP di John.

1095. PPP di Villega.

1096. Villega di spalle. Juan che si alza dal letto e si avvicina a Juan. In c.l. gli altri. John: « Fammi accendere, Juan... ». Il treno si ferma.

1097. John e Juan, da un'altra angolazione. Juan: « Senti, Gunter Reza ci insegue e come se non bastasse adesso mi cerca pure Villa. Credo che sia ora di andarcene ». Juan lo fa accendere.

1098. John e Juan, da un'altra angolazione. John: « No, non possiamo muoverci, Juan. Non dimenticarti che tu sei un grande, glorioso eroe della rivoluzione ». John fa per allontanarsi. Juan lo trattiene. Juan: « Posso dirti una cosa? ». John si volta. John: « Che? ». Juan: « Vaffanculo ». John esce di c. da d.

1099. Santerna, in mezza figura, che congeda un uomo che gli ha consegnato un messaggio: « Vai... ». Santerna si mette a leggere il messaggio mentre l'uomo se ne va chiudendo lo sportello alle proprie spalle.

1100. PP di John che beve.

1101. Santerna e gli altri occupanti il vagone che entrano ed escono di c. Santerna: « ...Un treno militare con oltre mille soldati e con artiglieria pesante ci sta venendo addosso ». Villega: « E le forze di Villa dove sono? ». Santerna: « Hanno incontrato resistenza sulla sierra e ci chiedono di reggere per almeno 24 ore ». Santerna prende una mappa.

1102. Santerna dispiega la mappa sul letto. Gli altri gli si fanno attorno. John: « Dove diavolo ci troviamo? ». Santerna (indicando un punto sulla mappa): « Pressapoco qui ». John: « Qui, eh? Una bella pianura! Non c'è traccia di difesa naturale per un raggio di cento miglia! ».

1103. Come 1102, da un'altra angolazione. Juan: « Quanto ci vorrà prima che arrivano? ». Santerna: « ...tre ore, più o meno ». John: « Tre ore? ». John va a guardare di fuori attraverso una fessura tra le assicelle.

1104. ESTERNO. GIORNO. LINEA FERROVIARIA.

Cache. Soggettiva di John. Irrigatoi. Nella parte superiore e in quella inferiore dello schermo due bande orizzontali scure che vengono eliminate (John ha spostato le due assicelle allargando l'apertura).

1105. INTERNO GIORNO. VAGONE.

PPP di John che getta il sigaro nell'apertura dalla quale stava guardando di fuori. La ripresa avviene dall'esterno. John: « Hm... beh... ».

1106. Pros. del p.n. 1103. John: « ...mi sembra che dovremo fermarli proprio qui ». Santerna: « Basta sbullonare due metri di binario, ma a che serve? Ci faranno a pezzi lo stesso ». John: « Sì, ma c'è modo e modo di fermare un treno ». Villega: « Quanta dinamite avete? ». Santerna: « Un paio di cento libbre ». Villega: « Pensate che vi basti? ». John: « Oh, sì, certo, la farò bastare... mi servirà anche la locomotiva ed un uomo ». Juan (avvicinandosi a John): « Sì, sì, va be', ho capito, va... okay... ». « Un uomo che sia pieno di coraggio e votato alla causa... ». Juan: « Senti, lascia perdere, dimmi solo quello che devo fare! ». John: « ... un uomo come il dottor Villega ».

1107. PPP di Villega visibilmente sorpreso: « Certo... è...è un onore ».

1108. PPP di Juan. Villega (f.c.): « ...per me ». John (f.c.): « Non ne dubito dottore... ».

1109. Villega, di quinta, John, Juan, Santerna e gli altri. John si avvicina a Villega. John: « ...anche perché c'è una nostra vecchia conoscenza sopra quel treno... il colonnello Gunter Reza ». Gli altri escono da d. Rimane in c., in PPP, soltanto Villega. Dissolvenza sonora (il fischio del treno che perdura anche nel piano seguente).

1110. ESTERNO NOTTE. LINEA FERROVIARIA.

Dissolvenza sonora. Il treno militare che si avvicina fischiando. La m.d.p. è piazzata a terra, tra le rotaie. Il treno le passa sopra e poi la supera.

1111. INTERNO NOTTE. VAGONE TRENO MILITARE.

PPP di Gunter Reza che si sta lavando i denti. Attacco musicale in sincronia coi movimenti dello spazzolino. Correzione di c. Si tratta dell'immagine di Guntar Reza riflessa in uno specchio che un soldato gli tiene davanti al viso.

1112. PP di Gunter Reza che si sciacqua la bocca. Sputa in una catinella che gli tiene davanti un soldato. Correzione di c. I soldati seduti ai loro posti. Gunter Reza si risciacqua la bocca e risputa. Fine musica.

1113. ESTERNO NOTTE. LINEA FERROVIARIA.

Il treno militare.

1114. INTERNO NOTTE. LOCOMOTIVA.

La locomotiva. Nell'abitacolo, in figura intera, John e Villega. John: « Dagli sotto con quel carbone... ».

1115. John e Villega in piano ravvicinato. John: « E' ancora giù di pressione questa baracca... ». Villega spala il carbone e lo getta nel forno acceso.

1116. PP di Villega che si asciuga il sudore dalla fronte. John (f.c.): « Mettici la... ».

1117. PP di John: « ...schiena, Villega! ».

1118. PP di Villega che si ferma. Villega: « Facciamola finita, Mallory... Ti hanno detto tutto, non è vero? ».

1119. John e Villega, in piano ravvicinato. Villega: « Te l'hanno detto... o l'hai intuito? ».

1120. PP di John: « E' ancora più semplice, Villega, ti ho visto quella notte sul camion... ».

1121. PP di Villega: « Capisco, e così mi hai giudicato e condannato... ».

1122. PP di John.

1123. John, di quinta e Villega. Villega: « ...Per questo mi hai portato qui sopra... per uccidermi... eh?... Giudicare è facile! Sei mai stato torturato tu? Sei sicuro che non parleresti? Beh, io ero sicuro... invece ho parlato... ». John gli toglie la pala e si mette a spalare lui.

1124. PPP di Villega: « ...sì, della gente è morta, e che dovrei fare? ammazzarmi? perché i morti... ».

1125. PP di John. Villega (f.c.): « ...restano morti, ma le mie idee non sono cambiate... ».
1126. Pros. del p.n. 1123. Villega: « ...credo ancora nelle stesse cose, come sempre e voglio ancora essere utile alla causa ». John gli si avventa addosso.
1127. John e Villega, in piano ravvicinato. John: « Sta zitto, Villega! Chiudi quella bocca, perdio! ». Dissolvenza sonora. Attacco musicale (la musica continua anche nei piani successivi).

1128. INSERTO. FLASH-BACK. INTERNO PUB DUBLINESE.

Dissolvenza sonora. PPP dell'amico di John. Tema di « Sean... Sean... ». (*Ralenti*).
1129. John che si volta. Fino a dettaglio del fucile incartato nel giornale che spara. Non si sente il colpo. (*Ralenti*).
1130. L'amico e i soldati inglesi. Uno viene colpito. (*Ralenti*).
1131. Pros. del p.n. 1129. Il fucile fa fuoco un'altra volta. Non si sente il colpo. (*Ralenti*).
1132. Pros. del p.n. 1130. Mentre il primo soldato cade viene colpito anche il secondo. (*Ralenti*).
1133. Come 1128.
1134. PP di John. (*Ralenti*).
1135. Come 1133.
1136. Come 1134. John ricarica il fucile. (*Ralenti*).
1137. Come 1131.
1138. Come 1135. L'amico viene colpito in fronte, proprio nel punto in cui ha specie di neo. Un fiotto di sangue che gocciola dal foro prodotto dalla pallottola. L'amico chiude gli occhi, poi li riapre. Cadendo, esce di c. da s. Fine musica.

1139. INTERNO NOTTE. LOCOMOTIVA.

Pros. del p.n. 1127. John: « Quando ho cominciato a usare la dinamite, allora credevo anch'io in tante cose, in tutte... ».
1140. John, di quinta, e Villega. John: « ...e ho finito per credere solo nella dinamite. Quindi io non ti giudico, Villega... ».
1141. Pros. del p.n. 1139. John: « L'ho fatto una sola volta in vita mia... ».
1142. John e Villega. John: « E adesso continua a spalare... ».
1143. John, di quinta, seminascosto da una nube di fumo.
1144. La locomotiva dalla quale si leva una nube di fumo.
1145. John e Villega. John aziona i comandi della locomotiva che parte.
1146. Come 1144.

1147. ESTERNO NOTTE. LINEA FERROVIARIA.

Il treno militare che corre da d. verso s.
1148. La locomotiva che va in senso contrario.

1149. INTERNO NOTTE. LOCOMOTIVA.

John e Villega.
1150. Villega, in mezza figura. Il fischio del treno (f. c.).
1151. John, in mezza figura, che prende un lume a petrolio.
1152. PPP di Villega.
1153. Da dettaglio della mano di John che si serve del lume per accendere la miccia a mezza figura.
1154. PPP di Villega. Il fischio del treno (f. c.).
1155. ESTERNO NOTTE. LINEA FERROVIA.

Il treno che esce di c. da s.
1156. La locomotiva che esce di c. da d.

1157. INTERNO NOTTE. LOCOMOTIVA.

PPP di John.
1158. PPP di Villega.
1159. PP di John: « Fine del viaggio, Villega ».
1160. PP di Villega.
1161. John e Villega, di quinta. John si infila la giacca.
1162. PP di Villega.
1163. PPP di John: « La scelta, adesso, è solamente tua... ».
1164. PPP di Villega.
1165. PP di John che apre lo sportello per saltare giù dalla locomotiva.
1166. John che si protende all'infuori. La ripresa avviene dall'esterno.
1167. Villega, di quinta, e John pronto a saltare. John: « Perdio, chiudi gli occhi
1168. PP di Villega.
1169. PP di ohn che salta. La ripresa avviene dall'interno.

1170. ESTERNO NOTTE. LINEA FERROVIARIA.
John salta dalla locomotiva che esce di c. da d.
1171. John rotola giù da una scarpata e si rialza. Fino a PP di John.
1172. La locomotiva e il treno che corrono l'uno verso l'altro.

1173. INTERNO NOTTE. LOCOMOTIVA DEL TRENO MILITARE.

PP del macchinista che si sporge dal finestrino. Dall'esterno.

1174. ESTERNO NOTTE. LINEA FERROVIARIA.

La locomotiva che si avvicina. Soggettiva del macchinista.

1175. INTERNO NOTTE. LOCOMOTIVA DEL TRENO MILITARE.

Il macchinista grida e si ritira. Dall'esterno.
1176. I due macchinisti, di spalle, che cercano di frenare. Dal finestrino, di sbieco, si vede la locomotiva che si avvicina paurosamente.

1177. ESTERNO NOTTE. LINEA FERROVIARIA.

Dettaglio delle ruote del treno che frenano producendo scintille.
1178. Il treno. Totale.

1179. INTERNO NOTTE. LOCOMOTIVA.

Da PP a PPP di Villega.

1180. ESTERNO NOTTE. LINEA FERROVIARIA.

Il treno che si avvicina. Soggettiva di Villega.

1181. INTERNO NOTTE. LOCOMOTIVA.

PPP di Villega.

1182.-1192 ESTERNO NOTTE. LINEA FERROVIARIA.

Varî piani della locomotiva e del treno che si scontrano ed esplodono.
1193. Dettaglio di un mortaio che fa fuoco.

1194. Travelling aereo. I ribelli, nascosti dietro gli irrigatoi, che fanno fuoco contro i superstiti del treno.
1195. Come 1194.
1196.-1203. Varî piani della battaglia.
1204. Gunter Reza si rialza da terra. E' ferito al collo.
1205. John che si sposta tra le rovine del treno. Uccide due soldati e si mette al riparo.
1206. Juan, di spalle, che fa fuoco sui soldati impugnando la mitragliatrice come un fucile.
1207. Mezza figura di John che segnala la sua presenza a Juan.
1208. PP di Juan che gli strizza l'occhio, sorridendo.
1209. Pros. del p.n. 1207. Fino a PPP. Sorride.
1210-1211. I ribelli all'attacco.
1212. Travelling aereo sull'assalto dei ribelli.
1213. John, di spalle.
1214. Juan, di spalle.
1215. Mezza figura, frontale, di Juan che fa fuoco.
1216. John si sposta dal suo riparo. Gunter Reza, in c.l., gli spara alla schiena.
1217. Pros. del p.n. 1215. Fino a PPP di John.
1218. John cade a terra, in ginocchio.
1219. Gunter Reza, in mezza figura, fa fuoco un'altra volta.
1220. John, colpito di nuovo, cade supino sul terreno.
1221. Da PPP a mezza figura di Juan che spara.
1222. Mezza figura di Gunter Reza, colpito dai proiettili.
1223. Dettaglio della mitragliatrice impugnata da Juan. In c. l. Gunter Reza che cade al suolo. Juan continua a sparare e i suoi proiettili ne fanno strisciare il corpo all'indietro.
1224. Pros. del p.n. 1221.
1225. Pros. del p.n. 1223.
1226. Pros. del p.n. 1224.
1227. Dettaglio della testa di Gunter Reza che striscia sul terreno.
1228. Pros. del p.n. 1226.
1229. Pros. del p.n. 1225. Juan avanza senza smettere di sparare.
1230. Pros. del p.n. 1228.
1231. Pros. del p.n. 1229.
1232. Il corpo di Gunter Reza che rotola giù per un pendìo.
1233. Dettaglio del corpo di Gunter Reza.
1234. PP di Juan.
1235. PP di John che cerca di rialzarsi.
1236. Juan, in mezza figura, che posa la mitragliatrice e corre da John.
1237. Juan cerca di alzare John. Cadono tutti e due. Juan lo porta al riparo.
1238. John e Juan, a terra, al riparo.
1239. Come 1238. La ripresa avviene dal basso. Juan: « Ehi, che fai? Ti ricordi ti ricordi quello che m'hai detto, eh? Quando mi parlavi dell'America... ».
1240. PPP di John. Juan (f.c.): « ...E le banche con tutto quell'oro, me lo dicevi tu, te lo ricordi, eh? ».
1241. PPP di Juan: « ...Ehi... ehi... ».
1242. PPP di John. Juan (f.c.): « ...su... su... (ride)... no, no, no... ».
1243. PPP di Juan: « ...figlio di puttana, adesso no, eh, con l'America qui a due passi. Io a te mi c'ero abituato... se mi pianti ora io che faccio? ».
1244. PPP di John: « Ti faranno generale ».
1245. Come 1239. Juan: « Ma che me ne frega di fare il generale... ».
1246. Juan e John. La ripresa avviene dall'alto. John geme.
1247. Come 1245. Juan: « ...Forza, parla, andiamo, parlami, parla, parlami di Villega, Villega... parlami di Villega! ».
1248. Come 1246. John: « Villega? ». Juan: « Sì... ». Si sentono gli ultimi spari (f.c.). glorioso eroe della rivoluzione ».

1249. PPP di Juan.
1250. PPP di John che sorride.
1251. Come 1247. John: « Villega è morto da eroe... da grande glorioso eroe della rivoluzione ». Juan: « Aspetta... piano... io vado a cercarti qualcuno, eh ».
1252. John e Juan. La ripresa avviene dall'alto. John estrae un sigaro e lo porta alla bocca, mentre Juan esce da c. da s. John: « Generale... ».
1253. PP di Juan che si ferma.
1254. PPP di John: « Fammi accendere ». Entra in c. un fiammefero acceso. John accende il sigaro.
1255. PP di Juan, dal basso. La mano di John gli tende la catenina con la croce. Volute di fumo.
1256. PPP di John: « Amico mio, che grossa fregatura che t'ho dato... ».
1257. PPP di Juan, dal basso. Fa cenno di no.
1258. PPP di John.
1259. PPP di Juan: « Io... va-vado a cercare aiuto... ». Esce di c. da d.
1260. PPP di John che aspira una lunga tirata.
1261. Juan di spalle che corre. Si volta e si ferma. Fino a PPP. Juan. « JOHNNY!!! ».
1262. Soggettiva di Juan. Un'esplosione.
1263. PPP di Juan. Riflessi rossastri sul volto.
1264. Esplosione. (*Ralenti*).
1265. Pros. del p. n. 1263. La voce di Juan (off): « E adesso, io? ». Attacco musicale (tema di Sean, Sean, Sean...). Sullo schermo appare il titolo: GIU' LA TESTA. Fotogramma fisso. Titoli di coda.

GLI AMERICANI NON HANNO CAPITO NIENTE

Da Per un pugno di dollari **a** Giù la testa **il cammino è stato più lungo di quanto sembri. E Leone è, oggi, meno sicuro di ieri, nonostante la sicurezza ostentata. Probabilmente è arrivato, anche lui, dinanzi al muro. Ha un bel citare Chaplin (« sono lì dove l'uomo soffre ») e fabbricarsi una maschera di poeta sociale; questo western che gli sta sulle spalle, con tutte le contraddizioni che contiene, lo blocca in una posizione immobile. Due cose sono divertenti da ricordare, ora che abbiamo confrontato Leone con le situazioni western e abbiamo letto i tagli di** C'era una volta il West **e la sceneggiatura (più che sceneggiatura) di** Giù la testa: **che il celebre film dell'esordio leonino era non il primo ma il ventiseiesimo western italiano, e che per il Nostro il western americano non è affatto americano, perché non rispecchia l'autentica storia degli Stati Uniti. Leone ama essere contro, sempre. Contro il cinema, perché sceglie un genere « declassato »; e quindi contro l'arte, e il sussiego degli artisti. Contro l'America, che giudica duramente, e certe mammolette di registi statunitensi che amano l'acqua di rose e i sentimenti cristiano-vittoriani. Contro la cultura contemporanea, che vorrebbe essere — se non altro — critica e impegnata nella conoscenza del mondo, e che invece è, secondo il regista, la peggior cultura evasiva che si possa immaginare. Se non pensasse queste cose controcorrente, Leone non avrebbe fatto i film che ha fatto. Con tanta spavalderia, e tanto amore.**

Ha ragione di essere orgoglioso, come si può constatare in ogni inquadratura di ognuno dei suoi film. Trasudano, davvero, fierezza e autocompiacimento, i suoi colossali monumenti di tecnica e di linguaggio. Lo spettatore ne subisce il fascino, e il peso. Leone ha compreso molto del cinema. Intanto, dei produttori, che normalmente non possono afferrare la realtà perché usano l'ottica distorta della operazione commerciale di pronto effetto (e quindi non guardano mai al futuro, all'imprevedibile): così dei venticinque film venuti prima di Per un pugno di dollari **non si sapeva che fare, il successo mancava, e il ventiseiesimo non poteva non essere osteggiato e disprezzato. E Leone gliel'ha fatta vedere. Poi, ha intuito che l'epopea americana del western era un fatto di basso romanticismo sfruttato per scopi mercantili e condizionamento politico. Non era vero che nel western si rispecchiasse la storia dell'America; al contrario, la storia era occultata, perché nessuno la voleva guardare in faccia, così aspra e**

nera. Infine, ha evitato di infilarsi nella diatriba neorealistica, realistica e postrealistica che da anni aduggia il panorama critico da noi, come se il mondo ci stesse, chiuso e compatto, dentro queste maglie opprimenti e sempre meno reali. Bisognava uscire dai limiti fissati (al cinema italiano) da una cultura coraggiosa ma poco acuta, volonterosa e seria ma scarsamente attendibile. E se Antonioni (o Fellini, o Pasolini o Visconti) sono l'arte, e ne vivono le contraddizioni, Leone capisce che bisogna voltare il capo da un'altra parte, e muoversi come se nulla fosse, e nulla esistesse. Perciò, una cosa qualunque (che gli altri ritengono qualunque), tanto per fare. Il western? Il western. Va benissimo. L'essenziale è riprodurre il senso della vita umana, dell'uomo a contatto con le forze (di fuori e di dentro) che l'opprimono. Questo ha cercato di fare Leone.
Che, poi, l'abbia fatto, è un altro discorso. Che rimane, ovviamente, aperto. Le coordinate del suo lavoro le abbiamo esaminate, nelle linee generali e nei dettagli, nelle « situazioni » e nella tecnica, e nella psicologia. Ora che sono evidenti — per chi ha avuto la pazienza di seguire l'interpretazione che ne offriamo — si può dare inizio alla discussione. Ma sarà difficile sottrarsi, adesso, al discorso che Leone ci ha proposto. E' uno che ricorda la battuta d'un amico americano sulla carta fondamentale del suo paese (« una costituzione redatta da criminali ») e che ha l'ambizione di vedere la storia alla rovescia, come si suppone sia realmente. E' un merito che non gli toglie nessuno. E, cosa singolare, Leone conduce la sua operazione cinematografica senza dar fastidio al prossimo. Il prossimo lo accetta, condivide. Forse non si rende conto. Ma lui è un dissacratore, un bastian contrario per amore (esclusivo, feroce, cupo) del cinema. Certo, molti lo considerano, invece, un mistificatore, lo sappiamo. Non intendiamo contraddire. Il caso Leone è anche questo.
Dinanzi al muro, il regista? E' un dubbio legittimo. Perché oggi occorre rispondere a una domanda: come può continuare il discorso culturale e storico fuori dei moduli (e delle convenzioni) del western? Difficile pensare che Leone sguazzi fra i rudi d'una storia violenta per tutta la vita, qualche segno di stanchezza lo si vede, lui stesso tenta di evadere, vuol respirare altre arie. Sarà solo quando avrà scantonato che si potrà comprendere se il regista ha una tenuta, e se il suo discorso (dentro il cinema, dentro la cultura) ha un senso vero, se non è un'occasione. Nuovamente: mistificatore o dissacratore? Uno che il cinema lo reinventa, o uno che del cinema è vittima?